Искусство КИНО

4 1976

«Сегодня мы можем сказать, что подход XXIV съезда к вопросам литературы и искусства полностью себя оправдал. Для истекших лет характерна дальнейшая активизация деятельности творческой интеллигенции, которая вносит все более весомый вклад в общепартийное, общенародное дело строительства коммунистического общества.

Этот положительный, животворный процесс отразился, естественно, в тех новых произведениях социалистического реализма, которые были созданы у нас в стране за последние годы. В них все чаще, а главное—глубже, находит отклик то основное, существенное, чем живет страна, что стало частью личных судеб советских людей».

Генеральный секретарь ЦК КПСС товарищ Л. И. Брежнев
(из Отчетного доклада ЦК КПСС XXV съезду КПСС)

Искусство кино

Ежемесячный журнал

Орган
Государственного Комитета
Совета Министров СССР
по кинематографии и Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор
Сурков Е. Д.

Редколлегия
Баскаков В. Е.
Беляев И. К.
Вайсфельд И. В.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А. (зам. гл. редактора)
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Новогрудский А. Е.
Парамонова К. К.
Салынский А. Д.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.
Суменов Н. М. (зам. гл. редактора)
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Оформление художника
Фидлера Ю. Н.

Корректор
Ярошевская С. Л.

Издание
Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.
Рукописи не возвращаются

На 1-й и 3-й страницах обложки — кадры из фильма «...И другие официальные лица» (киностудия «Ленфильм», режиссер С. Аранович).
На 1-й странице: Иванов — В. Тихонов

4/1976

Современность и экран

1 Кирилл Лавров Источник вдохновения

Проблемы века — проблемы художника

7 Л. Кулиджанов Осуществление Программы мира и задачи Союза кинематографистов СССР
21 Е. Вермишева Судьба человека, судьба мира...
34 Кинематографисты — лауреаты Государственных премий РСФСР

Новые фильмы

36 Л. Донец Товарищ Лучо
43 Д. Фирсова Шел оператор...
49 Т. Мамаладзе Возвращение жанра
54 Василий Кисунько Моцарт из цирка шапито
63 Е. Соловьева Без Шукшина...
66 П. Шепотинник В розовом ореоле лирики

Современность и экран

68 Ю. Дьяконов Когда зрителю неинтересно
80 Счет предъявляет жизнь

Теория и история

82 М. Туровская Брехт и кино

Мемуары и публикации

98 С. Кара Субботние разговоры

Беседы за рабочим столом

115 Г. Панфилов, И. Чурикова Наш друг Елизавета Уварова

Издано о кинематографе

130 М. Власов Портрет Сергея Герасимова

За рубежом

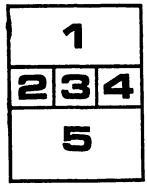
134 Ю. Комов «Бермудский треугольник», или Киноапокалипсис нового света
150 Нина Зархи «О, счастливчик»!, фильм Линдсея Андерсона
158 Синерама
164 Эдгар Энстей Письмо в редакцию

Сценарий

165 Федерико Феллини, Тонино Гуэрра Амаркорд *
187 Фильмография

Памяти товарища

190 Илья Копалин Талант верности
191 Тимофей Левчук Сердце, отданное кинематографу



На 3-й странице:
1. Астахов — В. Санаев, Иванов — В. Тихонов; 2. Кларк — Г. Килгас, Иванов — В. Тихонов; 3. Иванов — В. Тихонов, Высотин — Л. Дуров; 4. Иванов — В. Тихонов, Толкунов — А. Грачев; 5. Инна — И. Мирошниченко

Iskusstvo Kino
Cinema Art

The Time and the Screen

Kirill Lavrol — The Source of Inspiration p. (1).
Prominent Soviet actor about the significance of the XXV th Party Congress in the life of the Soviet people and the development of the Soviet cinema.

Problems of the Time — Problems of the Artist

Lev Kulidzanov — Realization of the Peace Programme and the Tasks of the Filmmakers' Union of the USSR (p. 7).
The report of the First Secretary of the Filmmakers' Union to the plenum of the Board.

Ekaterina Vermisheva — The Fate of the Man, the Fate of the World... (p. 21).
The director-documentalist Ekaterina Vermisheva talks about documental political cinema.

Cineastes — State Prize of the RSFSR Laureates (p. 34).

New Films

Liudmila Donets — Comrade Lucho (p. 36).
Review of the film «The Heart of Corvalan» («Mosfilm», 1975).

Dzemma Firsova — A Cameraman Marched On and On... (p. 43).
Review of the film «Close to the Soldier» (CSDF, 1975).

'imur Mamaladse — The Reterning of the Genre (p. 49).
Review of the film «The White Bashlyk» (A. P. Dovzenko Film Studios, 1974).

Vasilij Kisunko — Mozart from the Circus (p. 54).
Review of the film «The Concert for Two Violins» («Mosfilm», 1975).
Without Shukshin... (p. 63).
In the Pink Halo of the Lyrics (p. 66).
The letters of the readers, analising the films «The Fellow-Villagers» and «Afonia».

The Time and the Screen

Yurij Diakonov — When It Is Not Interesting to a Filmgoer (p. 68).
Critical notes on the documental films about the youth.
The Score Is Charged by Life (p. 80).
The conference of the Board's secretariate of the Filmmakers' Union, devoted to the Estonian cinema.

Theory and History

Majia Turovskaja — Breht and Cinema (p. 82).
Article about the theoretical views of Breht on cinema.

Memoirs and Publications

Sokrat Kara — Saturday Talks (p. 98).
Memoirs about the prominent actor and director Vladimir Gardin.

Talks at the Working Table

Gleb Panfilov, Inna Churikova — Our Freind Elisaveta Uvarova (p. 115).
The director of the film «I Ask for the Floor» and the actress who played the main role talk about the idea of the film.

Published on Cinema

Marat Vlasov — The Portrait of Sergey Gerasimov (p. 130).
Review of the book of Lev Parfenov «Sergey Gerasimov» (L. Parfenov «Sergey Gerasimov», M., «Iskusstvo», 1975).

Abroad

Yurij Komov — «The Bermuda Triangle», Or the Film-apocalypse of the New World (p. 134)
Article about the films-catastrophes in USA.

Nina Zarkhi — «O, Lucky Man!», the Film of Lindsey Anderson (p. 150).
Review of the Film «O, Lucky Man!» («Warner Brothers», USA).
Cinerama (p. 158).

Edgar Enstey — Letter to the Editors (p. 164).
The letter of the English documentalist Edgar Enstey to the magasine «Iskusstvo Kino».

Script

Federico Fellini, Tonino Guerra — Amarcord (p. 165).

In memoriam

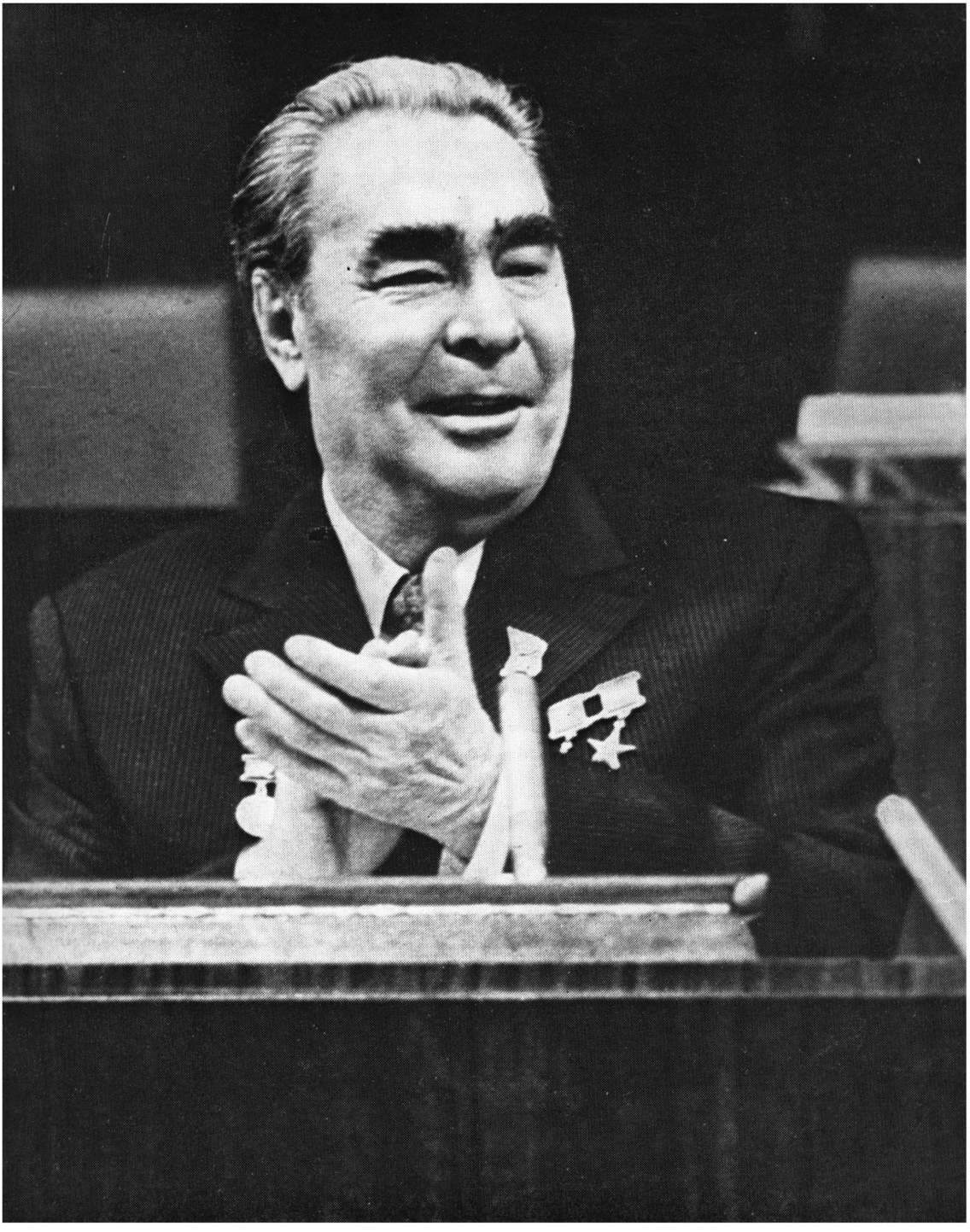
Ilia Kopalin — The Talant of Faithfulness (p. 190)
In memoriam of E. I. Vertova — Svilova, the oldest Soviet documentalist, wife of Dsiga Wertow.

Timofey Levchuk — The Heart given to the Cinema (p. 191)
In memoriam of I. S. Kornienko, the Soviet critic

© Журнал «Искусство кино», 1976

* © Rizzoli Editore, Milano, Seconda edizione, 1973.

Адрес редакции: 125319 Москва, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72
Сдано в набор 19/I-1976 г. А01381. Подписано к печати 6/IV-1976 г. Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тираж 61650 экз. Заказ 28. Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном Комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, проспект Мира, п. 105.



На трибуне XXV съезда Коммунистической партии Советского Союза Генеральный секретарь ЦК КПСС товарищ Л. И. Брежнев

Фото ТАСС

Кирилл Лавров,
делегат XXV съезда КПСС

Источник вдохновения

Бывают в жизни нашей страны, народа моменты, бывают события, которые словно аккумулируют в себе все самое лучшее и высокое, чем живешь, о чем думаешь, о чем мечтаешь. Пройден какой-то важный участок пути, и нужно подвести итоги, осмыслить сделанное. Нужно, поднявшись над стремительной нашей повседневностью, с новой высоты понять, умом и сердцем постичь величие и значительность того, что достигнуто всеми нами сообща, всем советским народом, нашей партией, нашей страной.

Таким этапом в жизни каждого советского человека стал XXV съезд Коммунистической партии Советского Союза. Таким этапом он стал и в моей жизни — потому что мне посчастливилось быть среди делегатов съезда, участвовать в его работе, в его решениях. Это высокое доверие, и я счастлив им.

Сегодня, снова и снова обращаясь к документам съезда, я переношусь мысленно туда, в просторный зал Дворца съездов, на две недели ставший центром, объектом внимания всей планеты, средоточием ее лучших надежд, ее веры в завтрашний день. Зал, то взволнованно притихший, то гремящий аплодисментами, зал, в котором сконцентрировались воля, ум и созидательная энергия всего нашего народа! Я вспоминаю деловую и в то же время торжественную обстановку, которая царила на съезде, какое-то особенно приподнятое настроение делегатов и то прекрасное ощущение единства со всем советским народом, сопричастности ко всем огромным его делам, какое, наверное, испытали не только те, кому выпало счастье быть в эти дни в Кремле, но и все советские люди, следившие за работой съезда по телевидению, по радио, по газетным отчетам. Может быть, вот это чувство единства и делало дни работы XXV съезда КПСС особенно праздничным: страна подводила итоги своим делам, прокладывала дальнейший путь к великой цели — к коммунизму. Люди разных профессий и национальностей, коммунисты и беспартийные, люди старшего поколения и комсомол — все в эти дни были душою там, в Кремлевском Дворце съездов, и это лучшее свидетельство незыблемого единства партии и народа.

Я думаю, работа съезда может служить для всех нас образцом подлинно делового, спокойного и реалистического подхода к сложнейшим проблемам, будь это проблемы внешней или внутренней политики, проблемы экономики или культуры. С огромным вниманием прослушали делегаты Отчетный доклад ЦК КПСС, который сделал Генеральный секретарь Центрального Комитета партии товарищ Леонид Ильич Брежнев. Это был всеобъемлющий анализ всех аспектов жизни партии и страны, по-ленински мудрый, проникнутый глубокой заботой о счастье советских людей, о мире над нашей планетой, о том, чтобы еще более широко и уверенно шагала наша страна к коммунизму. В докладе нашли отражение все важнейшие вопросы нашего бытия — международной политики и мирового коммунистического движения, экономического развития нашей Родины, вопросы промышленности и сельского хозяйства, науки и культуры, роста благо-

состояния советских людей, намечены величественные, вдохновляющие перспективы нашего дальнейшего движения вперед. Произвели глубокое впечатление спокойный, уверенный тон доклада, лаконичная емкость формулировок — и громадность дел и свершений, которая стояла за точными и ясными формулами Отчетного доклада ЦК. Этот тон еще раз подчеркнул деловой, конструктивный характер съезда, необходимость не только с удовлетворением подытожить наши успехи, но и проявить самокритичный, требовательный, принципиальный подход к проблемам современности, ко всем областям нашей жизни. Именно такой подход воплощает ленинские принципы руководства партией и страной, он вселяет уверенность в то, что все намеченное съездом будет выполнено.

Исключительно большое внимание было уделено в докладе Л. И. Брежнева вопросам искусства. Разумеется, никого сегодня уже не удивляет тот факт, что проблемы, связанные с художественным творчеством, рассматриваются партийным форумом в ряду важнейших, определяющих проблем жизни нашего общества — ленинские принципы взаимоотношений партии и искусства, сами по себе глубоко революционные, не имевшие прецедентов в истории, в нашей стране давно уже стали нормой. Искусство стало одной из главных областей нашей идеологии, внимание партии к искусству отражает насущные духовные потребности народа, в свою очередь эти растущие год от года потребности обусловливают партийную требовательность к произведениям искусства, к советскому художнику. Все это, повторяю, стало нормой.

И все-таки, я уверен, все мои соратники по искусству испытали такое же волнение, как и я, когда слушали слова доклада, проникнутые подлинной заботой о советском художнике, глубоким пониманием его проблем, специфических проблем творчества, в сопряжении с самыми ведущими, самыми актуальными задачами нашей эпохи. Не могла не волновать и высокая оценка, которую партия дала принципиально важным достижениям советского искусства последних лет.

Ведь минувшая пятилетка в жизни нашего искусства была далеко не ординарной. XXIV съезд партии призвал работников литературы и театра, музыки и кино, изобразительных искусств, телевидения и радио к еще более активному участию во всех делах народа, в осмыслении самых насущных задач времени. И потом, все эти годы девятой пятилетки, внимание партии к проблемам искусства было, как никогда, пристальным, повседневным и глубоким — достаточно напомнить хотя бы об известных партийных документах, посвященных вопросам литературно-художественной критики, советского кинематографа... Партия обратила внимание художников на целые пласты еще не тронутой целины — сокровища тем, волнующих, важных, но в силу некоей инерции искусством почти не освоенных.

Сегодня мы видим, насколько прозорлив был этот курс партии в отношении к искусству. Сначала робко, потом все уверенней и увлеченней открывали мы эти новые для всех нас горизонты — и сегодня можно с полным правом говорить о том, что еще недавно казавшиеся недоступными для искусства темы заняли ведущее место на сцене, на экранах кино и телевидения. Герои фильмов и спектаклей обсуждают животрепещущие вопросы экономики и хозяйствования, планирования и руководства; заседания экранные как бы продолжают дискуссии, начавшиеся на заседаниях реальных, и в свою очередь рождают новые споры, новое движение мысли у «героев жизни». Причем темы эти, сугубо «производственные»,— если, конечно, они нашли подлинно художественное воплощение — оказались способными по-настоящему увлекать и художника и его аудиторию — настолько созвучны они всему строю мыслей и чувств нашего современника, ощущающего себя кровно причастным ко всему происходящему в стране.

Поиск этот по своему существу оказался поиском глубоко творческим. Новые рубежи, открывшиеся перед драматургами, режиссерами, актерами, обнаружили редкостный по своему богатству человеческий материал — о нем интересно писать и думать, а мы, актеры, сразу на много шагов приблизились к самой главной своей мечте — сыграть своего современника, человека, чьи мысли и чувства были бы созвучны эпохе.

Когда мы, актеры Большого драматического, выходим на сцену, чтобы воплотить, казалось бы, доселе немыслимое на театре — протокол одного заседания партийного комитета,— мы чувствуем, с каким неослабным волнением следит зрительный зал за развитием «сугубо частного» конфликта, выходящего к самым важным вопросам коммунистической нравственности, партийной принципиальности. И аплодисменты в финале — они никогда не бывают вежливо-равнодушными — воспринимаем не только как награду за нелегкий и радостный труд наш, но прежде всего как поддержку принципиальной позиции коммуниста Потапова, героя нашего спектакля. Это те аплодисменты, к которым нам, на сцене, хочется присоединиться — на этом спектакле и зрительный зал и сцена объединены общим о т н о ш е н и е м к происходящему, общей гражданской, партийной позицией. Этот спектакль — вполне допускаю, не самый совершенный с точки зрения канонов драматургии или традиционной театральной зрелищности — тем не менее дарует нам счастье ощутить себя в одном строю с современником, в самом кипении жизни. И это значит, что направление поиска выбрано со снайперской точностью. Появятся новые пьесы, новые спектакли, новые фильмы, их авторы пойдут дальше и глубже своих предшественников и, вероятно, будет развиваться, достигнет новых высот художественная форма, но Потапов — герой спектакля, герой обошедшего всю страну и снискавшего всенародный успех фильма,— он уже с нами навсегда, как одна из примет нашего времени, типичный герой славных семидесятых годов... Его успех, его популярность не только отрадны — но и принципиальны, ибо эта веха обозначает для нас, работников искусства, дорогу, ведущую к перспективам по-настоящему увлекательным и плодотворным.

Именно об этом направлении в нашем искусстве особо говорил в своем докладе съезду Леонид Ильич Брежнев, отметив дальнейшую активизацию деятельности творческой интеллигенции, ее вклад в общепартийное, общенародное дело. «Этот положительный, животворный процесс,— подчеркнул Л. И. Брежнев, — отразился, естественно, в тех новых произведениях социалистического реализма, которые были созданы у нас в стране за последние годы. В них все чаще, а главное — глубже, находит отклик то основное, существенное, чем живет страна, что стало частью личных судеб советских людей».

«Возьмите, к примеру, то, что ранее суховато называли «производственной темой»,— продолжал товарищ Л. И. Брежнев.— Ныне эта тема обрела подлинно художественную форму».

Эта высокая оценка, прозвучавшая с трибуны партийного съезда, служит для каждого художника стимулом к новым поискам на направлении, оказавшемся столь неисчерпаемо плодотворным. Именно так и только так, я думаю, надо ставить вопрос. Об этом еще раз напоминает весь дух XXV съезда партии, устремленного в будущее. Так и в творчестве: поиск не может останавливаться, лишь при этом условии искусство движется вперед, а отдельные, пусть и яркие его явления выстраиваются в п р о ц е с с глубинного освоения нового пласта тем, проблем, образов.

Нам всем сейчас необходимо думать о дальнейшем развитии современной темы. О том, как избежать простого повторения найденного — это актуальная тревога, потому что уже появились на наших сценах, в литературе и на экране «двойники» Чешкова и Потапова, Прончатова и Лагутина, этих «провозвестников» производственной темы в нашем искусстве. А это первый сигнал к тому, что пора двигаться дальше. Ведь и разведка нового круга тем и поиски нового героя находятся еще в самом начале. Нужно учиться партийной зоркости, умению видеть жизнь не в статике — а в движении, в процессах, в ее стремлении к нашей общей великой цели.

И в этом смысле XXV съезд партии дает высокий пример коллективного размышления о сложнейших и насущнейших задачах нашего времени, твердой уверенности в незыблемости наших идеалов, правоте наших целей. Для художника быть в зале заседаний съезда, слушать выступления его делегатов, встречаться с ними в кулуарах, в перерывах между заседаниями, иметь возможность говорить с лучшими из лучших представителей нашей многонациональной страны — большое счастье еще и потому, что перед тобой раскрывается поразительное богатство

человеческих индивидуальностей, характеров чрезвычайно разных — и все же объединенных великой общностью идей.

Мы много говорим о проблеме положительного героя в искусстве, порою не замечая тех уроков, что преподносит нам жизнь. Что такое съезд партии? Это же пять тысяч положительных героев современности, собравшихся вместе! И при всем том — никакой «голубизны» — пять тысяч удивительно интересных, сложных, самобытнейших людей, прошедших разную жизненную школу, людей разных возрастов, профессий, вкусов, характеров — вовсе порою не гладких, — людей, предельно увлеченных своим делом и жадных к жизни, людей чрезвычайно занятых — и все же умеющих выкраивать время для того, чтобы знать, любить и глубоко понимать искусство. Людей духовно богатых. Судьбы таких людей — вот материал для искусства.

Вообще, нет предмета более волнующего, чем человеческая судьба. Более выразительного и красноречивого. Не случайно съезд партии, оперировавший, как и положено деловому форуму, цифрами и фактами, то и дело обращался к конкретным судьбам людей, к биографиям столь же славным, удивительным, сколь и типичным. Делегаты рассказывали о своих товарищах, о том, как на передовой линии труда, порой героическими усилиями, решали они судьбу девятой пятилетки. Мне запомнилось выступление бригадира бригады монтажников-бетонщиков на строительстве БАМа Л. Д. Казакова — он говорил о своем друге, Герое Социалистического Труда, командире первого ударного комсомольского отряда имени XVII съезда ВЛКСМ, депутате Верховного Совета РСФСР Викторе Лакомове. Совсем молодой человек, Виктор успел сделать столько, что иному хватило бы на всю жизнь. А ведь такие парни трудятся сегодня во всех концах нашей страны — самые дерзкие планы 70-х годов становятся явью благодаря их умелым рукам, их энтузиазму, их героическому труду.

Зал то и дело взрывался аплодисментами, слушая рассказ о Викторе Лакомове, о его сверстниках, о сегодняшней молодежи, по-хозяйски, деловито подхватившей трудовую эстафету отцов. А я думал: сколько же еще понадобится времени искусству, чтобы создать произведения, в которых отразились бы этот великий созидательный порыв, эта неповторимая атмосфера сверхгигантских строек 70-х годов и их «рядовые герои»! Уж построен и дает продукцию ВАЗ. Уже завершается строительство КамАЗа. БАМ с каждым днем все шире расправляет плечи. А где фильмы о явлениях такого масштаба? Кинематограф 30-х годов оставил всегда живой памятник героям-первопроходцам, покорителям новых земель — такой фильм, как например, «Комсомольск». Искусству мы обязаны тем, что в сердцах многих поколений продолжает жить романтическая поэма о героике первых пятилеток. Где же поэмы наших дней, созданные искусством?

Искусству все труднее становится поспевать за жизнью. Призвано же оно — опережать жизнь, формировать ее, идти впередсмотрящим, разведывать и освещать путь. Вот проблема, которая существовала всегда, но с особой остротой вставшая перед нами теперь, когда съезд партии раскрыл перед нами реальные масштабы и реальную диалектику эпохи, создал впечатляющий коллективный образ героев нашего времени. Эти герои еще ждут своего художественного воплощения, обобщения средствами искусства. Их дела останутся в веках — новыми городами, заводами, магистралями, изобретениями, открытиями. Дойдет ли до потомков строй их души — а он ведь так же неповторим, как и легендарная героика тридцатых годов,— зависит во многом от нас, деятелей искусства. И суть, разумеется, не только в создании «живого памятника» для грядущих поколений. Задача еще и в том, чтобы нашему современнику помочь узнать, открыть самого себя. Понять. И стать лучше.

Искусство социалистического реализма всегда стояло на позициях революционного преобразования мира, оно утверждает в людях добрые, созидательные начала. «Заслуга наших писателей, художников,— говорил на съезде Л. И. Брежнев,—в том, что они стремятся поддерживать лучшие качества человека — его принципиальность, честность, глубину чувства, исходя

при этом из незыблемых принципов нашей коммунистической нравственности». Это наша главная задача — способствовать воспитанию нового человека коммунистической формации, и в целях наших мы все едины.

Но не менее важен вопрос о том, к а к достичь этой цели, какие средства искусства оказываются здесь наиболее эффективными. И это уже вопрос, где как раз единообразие решений подходит меньше всего. Здесь нужен самый широкий фронт поисков, инициативных, избегающих всяческих стереотипов. Именно к такому поиску призывает художников партия. Я с глубоким удовлетворением слушал на съезде слова Л. И. Брежнева о незыблемых принципах партийного руководства искусством. «Партийный подход к вопросам литературы и искусства, — подчеркивал Леонид Ильич,— сочетает чуткое отношение к художественной интеллигенции, помощь в ее творческих поисках с принципиальностью. Главным критерием оценки общественной значимости любого произведения, разумеется, была и остается его идейная направленность. Так, по-ленински, и поступают ЦК, партийные органы, проводящие большую работу в этой сфере идеологической деятельности. Если все же нет-нет, да и случается, что отдельные работники проявляют упрощенческий подход, пытаются решать административными методами вопросы, относящиеся к художественному творчеству, к разнообразию форм и индивидуальности стилей, то партия не проходит мимо подобных случаев, поправляет положение».

Моя актерская судьба сложилась так, что мне пришлось немало сыграть положительных героев. Анализируя сделанное, всматриваясь придирчиво в эту галерею экранных и сценических образов, я вижу, как все-таки нечасто выпадает актеру счастье встретиться с героем, который был бы масштабом своих чувств и мыслей соразмерен нашей эпохе. Воплотить такого героя в произведении театральной или кинодраматургии — задача из самых сложных. Актеры, которые в этом смысле целиком зависят от драматургов, от писателей, от сценаристов, с нетерпением ждут, когда появится такой герой. Появившись же, он мгновенно завоевывает театральные сцены, экраны кино и телевидения. Такова была судьба Чешкова, Лагутина, Потапова. Рождение этих героев стало событием не только широкого общественного звучания. Это событие и в нашей профессиональной жизни. Ведь сколько новых актерских имен мы узнали благодаря этим героям! Сколько самобытных, искренних, страстных трактовок! Словно актер, который в силу специфики своей профессии вынужден всю жизнь говорить устами своих героев, после долгого молчания вдруг получил возможность сказать нечто свое, сокровенное, давно и глубоко его волнующее.

Довелось сыграть такого героя и мне — я имею в виду роль Андрея Башкирцева в фильме «Укрощение огня». Авторы этого фильма сделали попытку освоить богатейший жизненный материал, связанный с судьбой ныне легендарного Сергея Павловича Королева, Главного конструктора космических кораблей, одного из тех, кто открыл человечеству дорогу в межзвездные дали. При всей своеобычности черт этого человека, глубоко индивидуальном складе характера, уникальная его судьба, по сути своей, в высшей степени типична для нашей страны и нашего времени. И поэтому нас прежде всего интересовала не экзотика его казавшейся фантастической профессии, а именно эти черты, сближавшие большого человека и большого ученого с миллионами советских людей, умеющих вот с такой же самоотверженной одержимостью отдаваться своему делу. Нам хотелось, чтобы зрители пришли не просто посмотреть на невиданную тогда еще жизнь космических лабораторий и космодромов — но на встречу с героем, способным стать для них другом, советчиком в их жизни. Если хотите, в чем-то и идеалом, при всей трудности, противоречивости его характера.

Высшей наградой художнику служит сознание, что образы, им созданные, заставляют людей думать, анализировать, сопоставлять, рождают в зрительном зале цепную реакцию мысли. Именно эта задача является важнейшей задачей нашего искусства — закономерно, что такое огромное значение ей придавалось в партийных документах, посвященных кинематографу.

И здесь вновь образцом для всех нас может служить XXV съезд партии, весь стиль работы которого имел в виду прежде всего творческую инициативу масс, активное, хозяйское участие каждого коммуниста, каждого советского человека в жизни всей страны — экономической, политической, культурной. Это стиль нашего, советского времени. Вспомним, как широко и демократично обсуждали советские люди основные направления развития нашего народного хозяйства задолго до начала съезда и как внимательно учитывались партийным форумом предложения и пожелания трудящихся. И сам XXV съезд КПСС явился воплощением могучей созидательной мысли народа.

Другая важная задача искусства, о которой говорилось на съезде,— способствовать воспитанию у советских людей патриотических, интернационалистских качеств. Вся история нашего государства, первой в мире Страны Советов, являет собою пример интернационализма в действии. Первые же декреты Советской власти заложили основы нашей мирной политики и те нормы, которыми мы неизменно руководствуемся в международных отношениях. Обращаясь к революционному прошлому, наше искусство работает для будущего, оно способствует тому, чтобы эти ленинские нормы стали законом жизни новых поколений, вошли в их душу и сознание, в их плоть и кровь. Можно ли переоценить то значение, какое имеют в этом смысле произведения советской киноклассики, нашей киноленинианы! К созданию таких произведений художник идет всю свою жизнь, работа над ними становится моментом мобилизации всех его духовных сил, всей творческой энергии, экзаменом на гражданскую, политическую зрелость.

Именно так рассматриваю я свое участие в работе над совместным советско-финляндским фильмом «Доверие», который поставлен В. Трегубовичем и Э. Лайне по сценарию М. Шатрова и В. Логинова и в котором мне посчастливилось сыграть роль В. И. Ленина. В основу фильма легла страница истории нашей страны, связанная с ее первыми шагами на международной политической арене. Ленинские декреты, определившие отношения молодого рабоче-крестьянского государства со своим северным соседом — Финляндией, были, по сути, началом, первоосновой той мирной инициативы, которая все эти вот уже почти шесть десятков лет характеризует внешнюю политику СССР и сегодня стала таким могучим фактором глобального значения. Наше поколение стало свидетелем победного шествия ленинских принципов в международных отношениях по всему земному шару, они находят все более широкую поддержку народов, и с ними не могут не считаться даже самые реакционные силы. Принципы, заложенные первыми декретами Советской власти по международным вопросам, стали основой величественной Программы мира, которую успешно претворяет сегодня в жизнь Коммунистическая партия Советского Союза. Они нашли новое подтверждение и развитие в решениях XXV съезда КПСС.

Слушая в зале заседаний XXV съезда спокойные и уверенные слова Л. И. Брежнева, выступления делегатов, исполненные огромного оптимизма и целеустремленности, я еще и еще раз думал о том доверии, которое оказывает нам, работникам искусства, наш народ, наша партия. И как много ждут от художника в стране, где искусство стало насущной духовной потребностью самых широких народных масс. «Талантливое произведение литературы или искусства — это национальное достояние»,— сказал в Отчетном докладе ЦК КПСС съезду Л. И. Брежнев. Государство предоставляет советским художникам самые широкие возможности для творчества. Твори, выдумывай, пробуй! Изучай жизнь! Иди в самую ее гущу, туда, где решаются судьбы страны и мира, судьбы всего нашего общества или отдельного человека,— в «табели о рангах» искусства эти понятия равновелики. Ибо человек, его судьба для всех нас — в политике, в экономике, в искусстве — всегда остается высшей ценностью, высшим мерилом. Счастье человека, в самом широком понимании этого слова — такова конечная цель партии коммунистов, еще и еще раз провозглашенная XXV съездом КПСС.

Радость трудиться во имя этой высокой цели, своим творчеством утверждая провозглашенные партией идеалы,— вот источник вдохновения для деятелей советского искусства.

Л. Кулиджанов

Осуществление Программы мира и задачи Союза кинематографистов СССР

Доклад на VII пленуме правления СК СССР

Совсем недавно в словарь нашего века вошло новое понятие — «дух Хельсинки», но оно сразу же стало популярным, обрело большую притягательную силу. И это понятно. История человечества, наполненная военными конфликтами и кровопролитиями, не знала соглашений по такому широкому кругу вопросов с участием такого большого количества государств. Ценность подписанного в Хельсинки документа повышается, помимо всего прочего, тем обстоятельством, что он в первую очередь касается Европы, не только ставшей средоточием многих развитых цивилизаций, но и стартовой площадкой двух мировых и многих локальных войн. Под Заключительным актом Общеевропейского совещания стоят подписи руководителей США и Канады, что придает ему дополнительное значение, расширяет его позитивный смысл.

Разнообразие и объем зафиксированных в Хельсинки договоренностей, их гуманистическая направленность на упрочение мира, развитие сотрудничества, защиту безопасности и достоинства человека уже сейчас оказывают и будут — нет в этом сомнения — оказывать оздоровляющее влияние на всю международную обстановку.

Советские кинематографисты, как и все советские люди, воспринимают и оценивают успехи Общеевропейского совещания в контексте общего процесса разрядки международной напряженности. Как известно, за последнее время произошли знаменательные, весьма плодотворные по результатам встречи руководителей СССР с руководителями США, Франции, ФРГ, Англии, Италии и других стран. Заключены важнейшие соглашения по экономическим и политическим вопросам. Диапазон переговоров небывало расширился, затронув и такие сферы, которые еще недавно считались монопольной прерогативой генштабов, запретной зоной для вторжений дипломатов, например — уровень стратегических вооружений. Пусть первые результаты переговоров в этой области пока еще скромны — начало сделано, сама возможность переговоров и соглашений стала неотъемлемой чертой нынешней международной жизни, от нее уже не открещиваются, как открещивались еще сравнительно недавно; советские предложения о разоружении не отбрасываются с ходу, как отбрасывались раньше.

Как известно из истории, социализм и мир стали синонимами в первые же дни революционного рождения социалистического миропорядка. Защита дела мира, начатая ленинским Декретом о мире, остается стержневой идеей, неотъемлемой сутью внешней политики Советского государства. Всегда оставаясь глубоко классовой, социалистической, интернационалистской, эта политика направлена ныне на обеспечение благоприятных международных условий для коммунистического строительства, на укрепление единства и сплоченности стран социализма, их дружбы и братства, на поддержку национально-освободительных движений и всестороннее сотрудничество с развивающимися странами, на последовательное отстаивание принципа мир-

ного сосуществования государств с различным социальным строем, на решительный отпор агрессивным силам империализма и избавление человечества от угрозы новой мировой войны.

Перед лицом реальностей нынешнего развития международных отношений советские люди имеют гордое право сказать: в современном мире нет другой внешнеполитической программы, которая с такой же ясностью и полнотой, как советская Программа мира, выражала бы интересы и чаяния всех народов, всего человечества. Мудрая дальновидность и действенность Программы мира, успехи в ее осуществлении вызывают у каждого из нас чувство глубочайшей благодарности автору Программы — великой партии Ленина, ее Центральному Комитету, выдающемуся борцу за мир Леониду Ильичу Брежневу.

Партия учит нас реализму политического мышления. Мы понимаем: для того, чтобы наше мирное наступление развивалось успешно, нужны новые целеустремленные усилия, нужна настойчивая борьба за материализацию разрядки, за то, чтобы придать ей необратимый характер. «Именно материализация разрядки,— подчеркивал, выступая в Хельсинки, Л. И. Брежнев,— вот в чем суть дела, суть всего, что должно сделать мир в Европе действительно прочным и незыблемым».

На этих путях миролюбивые силы встречаются с весьма серьезными помехами. Практика международных отношений показывает, что реакция все еще пытается переиграть историю, дать ей обратный ход, похоронить позитивные результаты разрядки, вернуть опасный для дела мира климат «холодной войны».

Против курса на разрядку выступают весьма влиятельные круги. Дело доходит до того, что некоторые руководители США, проводя реалистическую линию во внешней политике, боятся, как бы их нежелание во всем идти на поводу у милитаристов не было истолковано как проявление «антипатриотизма», как предательство национальных интересов США. Наша печать уже сообщала, что после поражений во Вьетнаме в США создалась такая обстановка, в которой никто из политиков не решился на серьезную дискуссию по беспрецедентным финансовым требованиям военного ведомства. Не был поднят в конгрессе и традиционный вопрос о сокращении американского присутствия в Европе. А в теперешней политической дискуссии вокруг договоренностей, достигнутых в Хельсинки, игра идет чаще всего в одни ворота: трезвомыслящие политики словно бы стесняются возражать своим оппонентам, их голоса как-то теряются в оглушительном шуме, поднятом противниками разрядки. Все это звенья одной цепи, все это знаки и признаки ожесточенного сопротивления империалистической реакции курсу на разрядку.

Однако при всех помехах на пути дела мира мы с оптимизмом смотрим в завтрашний день. И дело не только в том, что разрядка, мирное сосуществование не имеют приемлемой для народов альтернативы. За разрядку выступают Советский Союз, его социалистические друзья и союзники, за разрядку выступают миролюбивые силы в капиталистических и развивающихся странах. С ними не могут не считаться руководящие политики этих стран. Общими усилиями всех тех, кому дороги мир и социальный прогресс, разрядка будет расширяться и углубляться.

Подписанный в Хельсинки Заключительный акт Общеевропейского совещания создает новые возможности, новые предпосылки развития сотрудничества народов в условиях мира.

В международном сотрудничестве на новом его этапе важное место занимают культурные связи, в том числе — в области кинематографии.

«Кинематограф,— писал Л. И. Брежнев в своем приветствии гостям и участникам VIII Московского международного кинофестиваля,— может внести значительный вклад в упрочение мира на земном шаре, взаимопонимания и доверия между людьми разных стран. Киноискусство обладает огромной силой воздействия на умы и сердца миллионов. Очень важно, чтобы эта сила служила великому делу гуманизма и социального прогрес-

са, духовного и нравственного обогащения человека».

В свете этих задач важно рассмотреть развитие международных связей советской кинематографии, осмыслить накопленный опыт, трезво и реалистично проанализировать недостатки в этом деле, наметить программу действий на будущее.

Эффективность участия советского киноискусства в идеологической борьбе, плодотворность его международных кинематографических связей определяют прежде всего создаваемые нами фильмы.

В мою задачу не входит подробный аналитический разбор наших картин, сыгравших свою положительную роль в утверждении гуманистических идеалов, в борьбе за мир во всем мире, картин, и сегодня представляющих на мировой арене идеалы социалистической морали и нравственности,— это дело критики. Но, тем не менее, я не могу не подчеркнуть, сколь важен и плодотворен каждый факт идеологического и эстетического воздействия на мирового зрителя лучших образцов советского киноискусства, как много дает в столкновении различных мировоззрений каждая победа советского фильма на международном кинофестивале. Поэтому первейшая наша задача — всемерно содействовать появлению как можно большего числа произведений, способных своей идейной силой, всеми своими художественными компонентами завоевывать зарубежного зрителя, широкий мировой экран.

Плодотворность творческих контактов с зарубежными кинематографиями определяют и люди, представляющие советский кинематограф за границей. За последние годы творческие связи СК СССР приобрели более организованный и целенаправленный характер. Сложилась определенная система работы, которая ведется на основе регулярно возобновляемых планов и соглашений.

Вполне понятно, что главное место в международной работе Союза кинематографистов занимали и впредь будут занимать творческие связи и сотрудничество с кинодеятелями социалистических стран. Социальная, классовая общность наших кинематографий, единство политических и идеологических целей, братская заинтересованность в делах друг друга, необходимость координации международных выступлений и акций — все это придает нашим связям с киносоюзами и другими киноорганизациями социалистических стран совершенно особый характер.

Связи эти многообразны.

Совместно с Госкино СССР Союз кинематографистов участвует в регулярно проводимых встречах руководителей кинематографий социалистических стран, на которых обсуждаются принципиальные вопросы сотрудничества и развития социалистических кинематографий. Встречаются отдельно и руководители киносоюзов для определения практических задач сотрудничества, перспективного и годового его планирования, для обсуждения актуальных проблем современного социалистического киноискусства и обмена опытом работы в международных киноорганизациях и на международных кинофестивалях. В последнее время в этих встречах, наряду с представителями киносоюзов социалистических стран Европы, принимают участие и представители ДРВ, МНР, КНДР, Кубы.

Важнейшее место в нашем сотрудничестве занимают творческие конференции и симпозиумы, как многосторонние, так и двусторонние, по наиболее актуальным вопросам киноискусства. В последние годы проведены дискуссии на такие темы, как «Драматургия и сюжет современного фильма», «Проблемы молодой режиссуры», «Образ современника на экране», «Кино, телевидение, зритель», «Научно-техническая революция и научное кино» и многие другие. Совместно с НИИ теории и истории кино Госкино СССР проведена научная конференция «Экран и идеологическая борьба», в которой приняли участие представители кинематографий социалистических стран.

На многосторонних и двусторонних симпозиумах мы обсуждаем с нашими коллегами из братских стран не только общие вопросы повышения роли социалистических кинематографий в мировом кинематографическом

процессе, в идеологической борьбе на мировом экране. Предметом творческих дискуссий нередко становятся сложные проблемы, специфически присущие той или иной кинематографии.

Творческие встречи, симпозиумы, дискуссии остаются важнейшей формой совместной работы братских союзов кинематографистов. Но в ходе развития и углубления нашего сотрудничества рождаются все новые его формы.

В 1974 и 1975 годах прошли два совместных заседания секретариатов Союза кинематографистов СССР и Союза работников кино и телевидения ГДР, на которых были серьезно проанализированы итоги развития наших творческих контактов, планы на будущее, состоялся обмен мнениями о проблемах повышения активности социалистических кинематографий в идеологической борьбе на мировом экране. В декабре 1975 года состоялось первое совместное заседание нашего секретариата и секретариата Союза киноработников Болгарии. На текущий год планируется аналогичная встреча с венгерским киносоюзом.

Интересно, с большим успехом прошли в 1974 году совместные поездки советских кинематографистов с друзьями из братских стран в Тольятти и Набережные Челны: в Тольятти состоялся показ болгарских фильмов, посвященный 30-летию НРБ, на строительстве КамАЗа — показ фильмов ГДР и СССР. Такие поездки, в ходе которых организуются встречи со зрителями, позволяют познакомить кинематографистов братских стран с жизнью и работой ударных строек советского народа. Мы будем и впредь практиковать такие совместные мероприятия, обогащающие кинематографистов новым опытом и дающие им новые творческие импульсы.

За последнее время стал более плодотворным взаимный обмен кинопрограммами для показа в домах кино, обычно сопровождаемого творческими беседами об актуальных проблемах современного киноискусства, в которых участвуют деятели советского кино и кинематографисты братских стран.

Давно уже стали традиционными встречи главных редакторов киножурналов социалистических стран. Они дают возможность не только обмениваться опытом работы, но и договариваться о конкретных взаимных публикациях, в которых будут отражены те процессы, что происходят сегодня в социалистических кинематографиях.

Союз кинематографистов СССР с 1974 года установил премии для кинокритиков социалистических стран, наиболее ярко отображающих в печати факты и процессы развития советского киноискусства. Такие премии были вручены болгарскому кинокритику Э. Петрову, венгерскому кинокритику Э. Дертяну, польскому критику З. Питере, румынскому критику Д. Сукиану.

Рассматривая проблемы развития связей с социалистическими странами в области кино, нельзя не сказать о деятельности домов советской науки и культуры, которая пока еще недостаточно используется нами для пропаганды советского киноискусства. Как положительный пример можно назвать контакты Союза кинематографистов СССР с Домом науки и культуры в Будапеште, где состоялись выставки художников кино, рисунков С. Эйзенштейна, была организована ретроспектива фильмов Ю. Райзмана, прошли и другие мероприятия, собравшие широкую зрительскую аудиторию. К сожалению, такого рода связи с другими домами науки и культуры у нас пока не налажены или носят случайный характер. Надо признать, что мы ведем себя в этом деле пассивно: ждем предложений и запросов — вместо того, чтобы самим проявлять инициативу, самим ставить вопросы организации кинопропаганды через дома культуры. Между тем, помимо показа новых фильмов, в домах культуры могут быть организованы ретроспективы, выставки, доклады, лекции, беседы советских кинематографистов со зрителями. Следует подумать о создании кружков по изучению советского кино, о перенесении в дома культуры опыта наших кинолекториев и вечерних киноуниверситетов.

Важный участок в развитии кинематографи-

ческого сотрудничества — деятельность кинопроката. За последнее время в ряде стран (Болгария, Венгрия, ГДР) заметно увеличилась посещаемость советских фильмов. Однако в организации их проката все еще имеются серьезные недостатки. Здесь используются далеко не все возможности, улучшение проката советских фильмов в социалистических странах требует не только более строгого их отбора. Всем нам, причастным к этому делу, надо позаботиться и о более эффективной организации пропаганды и рекламы советских фильмов. Нужно наладить своевременное обеспечение журналов и газет необходимыми материалами о советском кино. Следует подумать об использовании в других странах опыта ежегодных коллоквиумов по советскому кино, например, проводимых нами совместно с Союзом работников кино и телевидения ГДР; эти коллоквиумы — с показом фильмов по строго отобранной программе, с приездом видных советских кинематографистов, встречающихся со зрителями в самых разнообразных аудиториях,— обычно вызывают заметный рост интереса к советскому кино. Нам надо позаботиться и о том — а Союз имеет такие возможности,— чтобы ширился круг специалистов по советскому киноискусству среди кинокритиков и журналистов братских стран, выступающих по вопросам кино в общей и специальной прессе.

Нуждается в критическом анализе и совершенствовании и прокат фильмов социалистических стран в Советском Союзе.

Определяя перспективы нашего сотрудничества, нельзя не думать о проблемах совместного кинопроизводства. Вполне понятно, что нас интересуют в первую очередь те из них, которые относятся непосредственно к сфере творчества,— тематика и проблематика совместных фильмов в их соотнесенности с народной жизнью, сюжет и драматургия фильма, стилевые и языковые поиски, мера зрительского успеха или неуспеха. Очевидно, нам вместе с братскими киносоюзами следовало бы предусмотреть в перспективных планах подготовку и проведение совместной творческой конференции по этим проблемам.

В самое последнее время появилось несколько совместных фильмов, отмеченных социальной значительностью темы, идейно-художественной целеустремленностью сценарных и режиссерских решений («Помни имя свое», «Домбровский», «Соколово», «Братушка» и другие). Однако таких фильмов все еще мало.

Если в документальных лентах совместного производства довольно часто разрабатываются большие и актуальные темы современности (фильм о газопроводе «Дружба», фильм о соревновании тружеников словацкого и грузинского сел и т. д.), то работа над художественными, игровыми картинами нередко ограничивается темами более или менее случайными, второстепенными, далекими от главных проблем действительности. Среди фильмов совместного производства мало произведений, которые являются крупными победами социалистического киноискусства, поднимаются до уровня высших достижений национальных кинематографий.

Кинематографисты социалистических стран, встречающиеся в работе над совместными фильмами, не могут не думать о темах и жизненном материале, которые дают Великая Победа над фашизмом и 30 лет мирного строительства, процессы социалистической интеграции, наши успехи в борьбе за международную разрядку, явления и факты идеологической борьбы, которую ведут партии и народы братских стран на мировой арене.

Может быть, следовало бы провести конкурс среди кинодеятелей социалистических стран на лучший сценарий художественного и документального фильма на тему о дружбе и сотрудничестве стран социализма. Следует подумать о совместных семинарах для повышения идеологического, политического и эстетического уровня работы над фильмами, для того, чтобы помочь обмену творческим опытом и взаимному изучению новейших явлений и процессов народной жизни, достижений науки, социологических исследований.

В кинематографиях социалистических стран сейчас происходят весьма интересные процессы. Подчас они бывают сложными, противо-

речивыми. Но через все сложности и противоречия отчетливо просматривается активность творческого поиска на главных направлениях современности, рост идейной целеустремленности и художественного мастерства.

Во всех этих процессах так или иначе участвует советская кинематография. Когда мы собираемся на конференции, симпозиумы, фестивали, мы стремимся не учить друг друга, а учиться друг у друга. Вполне понятно, что в ходе обмена опытом наши друзья, товарищи, коллеги из социалистических стран настойчиво и заинтересованно обращаются к традициям советского киноискусства, его современным примерам и урокам. И, понимая всю меру нашей с вами ответственности, значение советского кино для социалистического мира, мы обязаны расширять, углублять, совершенствовать наше сотрудничество, делать его более эффективным, действенно помогающим развитию социалистических кинематографий, их боевого содружества.

●

Союз кинематографистов СССР, как и другие советские организации, работающие в области культуры, многое делает, чтобы развивать культурные связи с капиталистическими странами — во имя укрепления мира и развития сотрудничества, во имя дружбы и взаимопонимания между народами. В процессе развития международных культурных связей мы защищаем моральные ценности гуманистической культуры, идеалы и принципы истинного искусства. «Дух Хельсинки» предлагает дальнейшее расширение и углубление работы на этом важном направлении.

Реалистически подходя к делу, мы должны понимать, что тут нас ждут немалые трудности. Месяцы, прошедшие после завершения Общеевропейского совещания, с особой отчетливостью подтвердили то, что мы и раньше знали: существуют весьма серьезные различия между нами и нашими партнерами в определении целей, задач и содержания международного культурного сотрудничества.

Начать с того, что на буржуазном Западе и в ряде стран Востока продолжаются попытки замолчать Заключительный акт Общеевропейского совещания, подписанного в Хельсинки, умалить его значение во всех сферах, включая культуру, исказить смысл зафиксированных в нем договоренностей.

Буржуазные идеологи и пропагандисты пытаются представить дело таким образом, что, признав послевоенные границы и пойдя на разрядку, Запад сделал некие «уступки» СССР, за которые Советский Союз должен платить «смягчением» своей позиции в культурной и гуманитарной областях. При этом всячески рекламируется лозунг «свободного обмена» идеями и людьми.

В связи с этим лозунгом академик Г. Арбатов, повседневно занимающийся проблемами советско-американских отношений в качестве директора Института США, недавно напомнил в «Известиях», насколько проще американцам получить разрешение на въезд в СССР (для этого достаточно всего лишь индивидуального обращения в «Интурист»), чем советским людям в США (по действующим там правилам в каждом случае надо иметь официальное приглашение, при котором приглашающая сторона берет на себя некое поручительство за хорошее поведение приглашаемого). А если едет работник советских профсоюзов, выдача ему визы сопровождается предупреждением о том, что любая попытка вступить в контакт с американскими профсоюзами будет рассматриваться как нарушение закона.

Весьма своеобразно трактуется нашими партнерами и свободный обмен идеями. Выступая в роли непрошеных наставников, якобы озабоченных проблемами «улучшения» советского общества, его «либерализации», «демократизации», буржуазные идеологи и пропагандисты пытаются извратить существо подписанного в Хельсинки документа, использовать его для вмешательства во внутренние дела СССР и других социалистических стран. Для них свободный обмен идеями — это свободное право навязывать народам других стран, под видом объективной информации, реакционную пропаганду, соединяющую открытый антикоммунизм и антисоветизм

с тенденциозным подбором фактов, с таким подбором, который смещает человеческие представления о реальностях современного мира, чтобы подорвать веру людей труда в благотворность социалистических преобразований. Под видом культурных ценностей органы буржуазной пропаганды распространяют реакционные произведения, направленные против гуманизма, против социального прогресса.

Статистика показывает, что баланс культурного обмена с развитыми капиталистическими странами по всем статьям — в нашу пользу. Мы больше издаем книг зарубежных писателей, чем они издают наших. Достаточно широко показываются зарубежные фильмы, произведения изобразительного искусства, распространяется музыка. И тем не менее буржуазные пропагандисты продолжают кричать на всех перекрестках о том, что Советский Союз якобы создает всяческие барьеры на пути культурного обмена. О чем же идет речь? Нетрудно догадаться, что не об обмене истинно культурными ценностями они пекутся, а как раз о свободе дезинформации, о свободном, ничем не ограниченном распространении буржуазной лжи и гнили в обертках современного искусства.

Буржуазные идеологи и пропагандисты особенно внимательно относятся при этом к средствам массовой информации, особенно старательно используют их в своих целях. Почти каждая проводимая ими через массовые средства акция, касающаяся культурных связей, наполняется пропагандистским содержанием. Надо прямо сказать, что делают они это весьма умело.

Ясно, что борьба умов в сфере культурных связей будет продолжаться, расширяться и углубляться, как и идеологическая борьба в целом. Противник постарается удержать нас на оборонительных позициях, в роли людей, откликающихся и отвечающих на их акции. Наша задача — вести борьбу наступательно, полнее используя для этого преимущества нашей идеологии, культурный потенциал страны, опыт, накопленный нами в сфере международной деятельности.

Большую роль в осуществлении этой задачи могут и должны сыграть наши творческие связи и контакты с кинематографистами капиталистических стран — и не только с друзьями и товарищами, но и с возможными союзниками в общей борьбе за идеалы и принципы гуманистической культуры, за мир и социальный прогресс.

Надо сразу же сказать, что в процессе практического осуществления таких связей и контактов мы постоянно сталкиваемся с незнанием или очень плохим знанием нашей кинематографии, наших проблем. Буржуазии удалось создать такую, демократичную по виду и очень жесткую по сути, систему руководства культурой и культурным обменом, которая даже сейчас, в пору разрядки, ограничивает, а то и сводит на нет возможности знакомства зарубежных кинематографистов с современным советским кино.

Вполне закономерно, что многие наши встречи с коллегами из буржуазных стран проходят в атмосфере острых дискуссий. И очень часто встречи эти становятся для них новым открытием советской кинематографии, которую до этого они знали только по Эйзенштейну, Пудовкину, Довженко, Вертову, да еще по фильмам «Баллада о солдате», «Летят журавли» и «Андрей Рублев».

Именно о таком открытии дружно говорили нам французские кинематографисты, участники не так давно проходивших в Москве и Париже симпозиумов. Отвечая на наши вопросы, они объясняли, что по старым советским фильмам французы знают, как проходила революция. Многое знают теперь и о борьбе с фашизмом, которую вел советский народ. А вот как живет советский человек сегодня, каков его быт, культура, какие нормы и принципы определяют взаимоотношения людей в семье, на производстве, какие тут происходят изменения,— этого они не знают, поскольку не видели на экране. Поэтому, говорили французские коллеги, просмотр таких фильмов, как «Начало», «Монолог», «Жил певчий дрозд», «Минута молчания», «Дочки-матери», стал для них как бы двойным открытием — советской жизни и совет-

ской кинематографии в ее обращениях к современности.

Коль скоро зашла речь о советско-французских кинематографических симпозиумах, не могу не сказать и о том, что ко второму из них, тому, что проходил в Париже, наши французские коллеги оказались не подготовленными. Просмотр советских фильмов был организован неудовлетворительно. Проходившая перед симпозиумом Неделя советского кино в Париже замалчивалась французской прессой, многие кинематографисты о ней просто не знали.

В создавшихся условиях наша делегация, проинформировав своих французских коллег о новостях советского кино, поставила на обсуждение симпозиума некоторые принципиальные вопросы, связанные с нарастанием волны «ретро» — фильмов, создатели которых нередко обращаются к годам второй мировой войны, чтобы произвести некую переоценку ценностей: на французский экран то и дело выходят картины, в которых уравниваются фашисты и антифашисты, принижаются героика и мораль Сопротивления. Обсуждение этих вопросов фактически и стало главным содержанием симпозиума.

В связи с заговором молчания буржуазной прессы, который с Недели советского кино распространился и на симпозиум, активно обсуждались с французскими кинематографистами и проблемы проката советских фильмов во Франции, распространение информации об этих фильмах, оказание содействия тем кинокритикам, которые раньше писали о советском кино, а потом, по разным причинам, снизили свою активность.

Так или иначе, и этот симпозиум, при всех недостатках его организации, в конечном счете, оказался весьма полезным.

Как правило, очень живо, интересно, в острых дискуссиях проходят наши симпозиумы с итальянскими кнематографистами — их было уже четыре. Последний из них, четвертый, поначалу был сорван усилиями тех буржуазных кинодеятелей, которые хотели оттеснить Общество «Италия — СССР» от советско-итальянских кинематографических связей, чтобы сосредоточить эти связи в своих руках, «регулируя», то есть говоря точнее, ограничивая их по своему разумению. Симпозиум поэтому состоялся на год позже. В выступлениях ряда его итальянских участников отчетливо проявилось стремление направить всю дискуссию на обсуждение хотя и важных, но все же не первостепенных вопросов, например, таких, как задачи перестройки руководства и Устава Венецианского фестиваля и т. д. При всем том, что нам далеко не безразличны проблемы Венецианского фестиваля, наши товарищи, активно поддержанные в этом рядом видных итальянских кинематографистов, расширили рамки дискуссии. На симпозиуме активно обсуждались современное развитие традиций неореализма, проблемы политического фильма в итальянском и советском кино, другие актуальные вопросы кинематографического творчества.

Трижды встречались мы за столом дискуссий с японскими кинематографистами. В центре внимания участников последней из наших встреч оказались особенности кинематографического раскрытия характера человека труда в советских и японских фильмах, а также проблемы показа жестокости и насилия на современном экране.

Помимо Италии, Японии, Франции, мы установили связи с кинематографическими организациями ФРГ, Финляндии, Швеции, Норвегии, Англии.

Особо следует сегодня сказать о контактах с кинодеятелями США. В 1971 году у нас состоялся обмен делегациями и программами фильмов с Американской ассоциацией режиссеров. Поездки были интересными, они нашли широкий отклик в прессе и кинематографической общественности наших стран, и мы надеялись, что они станут регулярными. Однако начиная с 1972 года, несмотря на все предложения Союза кинематографистов СССР о продолжении сотрудничества, обмен практически прервался. Долгое время мы даже не получали ответов на свои письма. Наконец, осенью 1973 года мы получили письмо Американской ассоциации режиссеров с сообщением о том, что вопрос о продолжении

обмена будет рассмотрен летом 1974 года. И снова — молчание.

Неизбежно возникает вопрос, не связано ли это молчание Ассоциации кинорежиссеров США с такими акциями Ассоциации кинопромышленности США, как отказ от участия в IX Московском международном фестивале?

Известно, что американцы объяснили свое неучастие в фестивале экономическими причинами: было заявлено, что им ездить в Москву невыгодно — билеты стоят дорого, а советские киноорганизации покупают мало американских фильмов и мало за них платят.

Вот видите, как получается: раньше было выгодно, а сейчас стало невыгодно. Ясно, что тут действуют не только элементарные коммерческие расчеты.

Да, и о таких аспектах следовало поговорить в контексте принятых в Хельсинки принципов взаимовыгодного равноправного обмена. Известно, что в ходе переговоров о IX МКФ американцами стали выдвигаться некие контрольные цифры: вот купите у нас фильмов на такую-то сумму, тогда поедем на фестиваль. Среди американских корпораций нашлись и такие, которые поставили перед нами вопрос о торговле фильмами из расчета три к одному: купите три наших, тогда мы купим один ваш. Вот вам и равенство обмена!

Здесь, очевидно, будет уместно напомнить, что в ранее подписанном межгосударственном соглашении в области культуры говорилось, что страны будут поощрять покупку и продажу фильмов на основе равноправных возможностей и взаимоприемлемых условий, а также в целях обеспечения, по возможности, максимального проката этих фильмов. Как реализуется это соглашение? Если в 1959 году американцы купили 7 советских фильмов, а мы — 10, то за 1966—1975 годы они купили 22 советских художественных фильма (кстати, не все из них попали на экран), в то время как мы купили 58 художественных фильмов, широко показанных в кинотеатрах нашей страны. По-видимому, надо было бы, чтобы об этих фактах знали деятели советского кино, встречающиеся с американскими кинематографистами на тех или иных международных киномероприятиях, с тем чтобы позиция американских кинодельцов и американских государственных организаций стала достоянием широкой общественности.

Все сказанное не означает, что мы намереваемся свертывать нашу работу по развитию связей с американскими кинематографистами. Недавно завершен фильм совместного советско-американского производства «Синяя птица»; продолжаются переговоры о покупке и взаимном прокате новых фильмов; есть предложения об организации показа советских фильмов с выступлениями советских киноведов в киноотделе Музея современного искусства в Нью-Йорке и в ряде американских университетов. Одним словом, мы будем продолжать наши связи и сотрудничество, но только в условиях взаимного уважения и равноправия — без диктата контрольных цифр и ультимативных требований. Мы надеемся, что и американские киноорганизации будут подходить к практическим вопросам сотрудничества с позиций реализма, в духе принципов Хельсинки.

Рассматривая состояние наших связей с кинематографиями капиталистических стран, я хотел бы особо выделить область проката. Ведь прокат — это многомиллионные аудитории, это действенность влияния нашего кино. И нисколько не умаляя значения профессиональных кинематографических встреч — симпозиумов, дискуссий, взаимного показа фильмов в кинематографических организациях, мы должны сосредоточить наше особое внимание на проблемах проката. За последнее время несколько увеличились продажа и показ советских фильмов в зарубежных странах. При всех сложностях в наших отношениях с американской стороной нам удалось провести Неделю советского кино в США. С успехом, с большим общественным резонансом прошла Неделя советских фильмов в Авиньоне (Франция). Можно было бы назвать и некоторые другие киномероприятия, способствующие распространению советских фильмов за рубежом. Однако в целом состояние их проката в капиталистических странах не может нас не беспокоить.

Пропаганде советского кино, распространению правды о советском народе средствами киноискусства может принести существенную пользу привлечение к работе на советских студиях крупных прогрессивных сценаристов и режиссеров зарубежных стран. Последний такой опыт — опыт создания фильма «Дерсу Узала» в постановке Акиры Куросавы,— может быть, следовало бы распространить и на фильмы о современной жизни нашего народа.

Разумеется, необходимо и дальше развивать совместное кинопроизводство не только с социалистическими, но и с капиталистическими странами, равно как и практику взаимных услуг. Но важно, чтобы подлинно творческий и по-настоящему деловой наш подход к этому делу уже сам по себе становился фактором пропаганды, укрепляющим престиж и авторитет советской кинематографии.

В разговоре о кинематографических связях с буржуазными странами нельзя не упомянуть и о недостатках, неточностях в отборе фильмов для советского проката.

Помимо отбора существует проблема тиражирования и выпуска. Мы не можем пока, по чисто техническим причинам, добиться выпуска всех цветных фильмов в цветном варианте. Но вот о чем надо было бы подумать. Среди купленных нами фильмов есть такие социально значительные, как «Сакко и Ванцетти», «Джо Хилл», «Благословите зверей и детей», «Признание полицейского комиссара прокурору республики», «Под стук трамвайных колес». Очевидно, следовало бы отдать им предпочтение при определении сроков выпуска и решении вопроса о том, на какой пленке их печатать.

Совершенствование отбора фильмов, поддержка наиболее серьезных из них — это наша общая задача, имеющая прямое отношение ко всей нашей работе по идейному и эстетическому воспитанию трудящихся.

●

В последнее время, особенно с начала 1975 года, Союз кинематографистов СССР активизировал свои связи с кинодеятелями стран Азии и Африки. Участие делегации Союза в работе II конгресса Панафриканской федерации кинематографистов (ФЕПАСИ), объединяющей в настоящее время представителей 34 стран и киноорганизаций африканского континента, дало свои положительные результаты: был собран обширный информационный материал, в 1975 году в Москве и Минске состоялся первый симпозиум, посвященный кинематографиям Африки, в котором приняли участие представители семи стран. Приезд африканских кинодеятелей не только дал нам возможность познакомиться с их киноискусством и его проблемами, но и ознакомить их с советской кинематографией и с жизнью советских людей, которую они знают мало.

В результате пребывания руководства ФЕПАСИ на упомянутом коллоквиуме, а затем — на IX Международном кинофестивале в Москве, в ходе встреч и бесед в Союзе кинематографистов был разработан и подписан первый протокол о сотрудничестве между Союзом кинематографистов СССР и ФЕПАСИ.

В работе по развитию кинематографических связей с африканскими кинематографиями необходимо учитывать специфические особенности каждой из них, ее историю, сегодняшнее состояние. Трудности кинопропаганды в этом регионе велики, ибо кинопрокат там до сих пор по преимуществу находится, несмотря на проведенную в ряде стран национализацию, в руках французских, английских и других зарубежных фирм. Малое количество представительств «Совэкспортфильма» на африканском континенте, слабое знание не только советского кино, но и жизни советских людей, а в связи с этим и трудности понимания и восприятия советских фильмов, дублирование этих фильмов лишь на европейские языки — все это осложняет нашу работу.

По-видимому, если говорить о пропаганде советского киноискусства на африканском континенте, надо думать не только о коммерческом прокате, но и о поисках иных путей распространения советских фильмов, ибо работа наших представителей и делегаций осложнена еще и тем, что — в отличие от западных

держав — у нас там нет ни традиционно налаженных связей, ни своих кинотеатров.

Для расширения контактов с кинодеятелями стран Африки надо было бы уже сейчас подумать о работе по совместным постановкам с этими странами. Киноассоциации, созданные в молодых африканских государствах, заявляют, что они ждут с советской стороны помощи в профессиональной подготовке творческих и технических кадров. Ставится и вопрос о покупке нами тех, пока немногочисленных, художественных и документальных фильмов, которые создаются национальными кадрами о жизни народов Африки.

Среди стран Востока на первом месте по активности кинематографических связей с Союзом кинематографистов СССР стоит Япония.

Наш Союз поддерживает контакты также и с киноассоциациями Индии.

Одним из серьезных шагов в развитии наших контактов с арабскими странами явилось подписание летом 1975 года рабочих протоколов с ассоциациями деятелей культуры Сирийской Арабской Республики и Ирака. Эти протоколы дадут возможность организовать регулярные контакты и обмены киноделегациями и программами фильмов, ознакомление кинодеятелей и деятелей культуры этих стран с нашим кинопроизводством и опытом работы.

Из других стран азиатского континента ведутся переговоры с Союзом кинематографистов Бирмы, с кинематографическими организациями Афганистана и других стран.

Слабым звеном в зарубежных связях Союза кинематографистов остаются пока страны Латинской Америки. Мы поддерживаем контакты с кинодеятелями патриотических сил Чили, разбросанными по разным странам мира.

Что касается других стран Латинской Америки, то там нет аналогичных нашему Союзу киноорганизаций, и мы пытаемся наладить обмен кинематографистами через другие организации. Такие переговоры идут с аргентинцами, мексиканцами, и мы надеемся на их благоприятное завершение.

●

Одним из важных участков нашей работы являются международные кинофестивали.

Союз кинематографистов СССР совместно с Госкино СССР был инициатором и активным участником подготовки и проведения всех международных кинофестивалей, которые проходили в Советском Союзе, начиная с I Международного кинофестиваля в Москве и I Международного кинофестиваля стран Азии и Африки в Ташкенте.

Высокий престиж, большое международное значение приобрел Московский кинофестиваль. Цифры, характеризующие размах проходившего в этом году IX Международного кинофестиваля в Москве, говорят сами за себя. IX фестиваль принес новые победы советской и другим социалистическим кинематографиям.

В кулуарах фестиваля можно было услышать рассуждения некоторых наших скептически настроенных товарищей по вопросу о том, что хорошо ли, мол, собирать такое множество гостей, составлять такие пестрые программы. А зачем-де все эти встречи вне фестиваля, разговоры, поездки?..

IX МКФ предметно опроверг скептиков составом участников, их интересом к фестивалю, насыщенностью программ, атмосферой живого общения кинематографистов, действенно помогающего укреплению взаимопонимания и дружбы, сплочению прогрессивных сил мирового кино. Московский фестиваль стал уникальным в своем роде форумом подлинно творческих встреч кинематографистов социалистических, развивающихся и капиталистических стран.

Важным политическим событием 1975 года был Международный фестиваль антифашистских фильмов в Волгограде, посвященный 30-летию Великой Победы советского народа над фашистской Германией, на котором присутствовали выдающиеся мастера кино и общественные деятели, такие, как Джоан Хара и Густа Фучикова, кинематографисты — участники антифашистской борьбы: Эрвин Гешоннек, Конрад Вольф, Ванда Якубовская, такие мастера, как Джулиано Монтальдо

и Ежи Кавалерович, Анджей Вайда и Нанни Лой. В течение недели участники фестиваля показывали свои фильмы, посвященные борьбе с фашизмом, знакомились с историческими местами Сталинградской битвы, встречались с жителями города-героя. Волнующим событием фестиваля стал митинг солидарности с борющимся чилийским народом. Очень активной, содержательной была творческая дискуссия «Антифашистская тема в киноискусстве».

В 1976 году нам предстоит провести фестиваль в Ташкенте. Помимо всего прочего, четвертый Ташкентский будет отличаться от первых трех тем, что это будет фестиваль стран Азии, Африки и Латинской Америки — учитывая пожелание кинематографистов латиноамериканских стран, мы расширили географию этого международного киносмотра. Такое расширение, само по себе, повысит всемирное значение фестиваля, чтобы активнее, действеннее использовать его для углубления связей и сотрудничества с кинематографиями так называемого «третьего мира», которые все отчетливее заявляют о себе на мировом экране.

Кинематографисты Советского Союза, других социалистических стран встречаются с кинематографистами капиталистических и развивающихся стран не только на фестивалях.

У нас довольно регулярно проводятся международные конференции и симпозиумы. Начало им было положено в 1967 году симпозиумом, посвященным влиянию Великой Октябрьской социалистической революции на мировое кино. По материалам симпозиума была издана книга «Октябрь и мировое кино».

Важнейшие проблемы мирового кинематографического процесса, сегодняшние задачи прогрессивного кино обсуждались на последующих встречах кинодраматургов, кинокритиков, мастеров детского кино. Кинематографисты социалистических, капиталистических и развивающихся стран приняли участие в проведенных нами научных конференциях, посвященных творчеству Эйзенштейна, Довженко, Пудовкина, Шуб. А в начале 1975 года была проведена Международная консультативная встреча по вопросам преподавания основ киноискусства в школах и некинематографических вузах, на которую собрались представители пятнадцати стран. Эта встреча показала, что в области кинопедагогики имеются большие возможности для плодотворного сотрудничества не только с кинематографическими организациями, но и с организациями, занимающимися кинообразованием, что дает нам еще один канал для пропаганды советского киноискусства.

Союз кинематографистов участвует в работе шести международных киноорганизаций, в том числе — Международной гильдии сценаристов — МГС (ее вице-президентом является А. Каплер), Международного центра кино для детей и молодежи — СИФЕЖ (президент К. Парамонова), Международной ассоциации любительского кино — УНИКА (член Административного совета Г. Рошаль). В трех организациях Союз состоит совместно с Госкино СССР — в Международной ассоциации кинотехники — УНИАТЕК (вице-президент Б. Коноплев), Международной ассоциации мультипликационного кино — АСИФА (вице-президент Б. Степанцев), Международной ассоциации научного кино — МАНК (вице-президент А. Згуриди).

Союз кинематографистов совместно с Госкино провел в СССР ряд конгрессов этих организаций — МАНК, СИФЕЖ, МГС, а в будущем году предстоит конгресс УНИАТЕК. Наши представители в этих организациях стремятся выдвинуть на первый план актуальные творческие проблемы, обсуждение которых способствовало бы развитию гуманистических традиций прогрессивного кино. Не всегда это удается. Но, скажем, в деятельности таких организаций, как СИФЕЖ и АСИФА, наметились весьма обнадеживающие в этом смысле перемены. Интересным оказался и недавний симпозиум гильдии сценаристов, до этого недостаточно активной и занимавшейся в основном вопросами защиты авторских прав сценаристов, работающих в условиях капиталистического кинопроизводства.

Однако в этой области использованы еще не все возможности. Как правило, работа международных киноорганизаций затихает в периоды между конгрессами, заседаниями руководящих органов и симпозиумами. Далеко не всегда мы направляем в международные организации информационные материалы, статьи для издаваемых ими сборников и журналов, фильмы, которые помогали бы действенной пропаганде советского киноискусства.

Одним из важных и существенных каналов нашей кинопропаганды является некоммерческий общественный прокат советских фильмов за рубежом, осуществляемый через общества дружбы, фильмотеки, дома советской науки и культуры.

К сожалению, у нас сейчас нет единого центра, который анализировал бы состояние наших фильмотек за границей, следил за их пополнением, координировал бы эту работу.

С тех пор, как во ВГИК стали поступать студенты из зарубежных стран, его окончили 443 человека из 49 стран. И сегодня во ВГИКе учатся 145 зарубежных студентов из 33 стран. Это студенты из социалистических государств, молодежь развивающихся стран — из Камеруна и Мали, Гвинеи и Эфиопии. Это люди, которые проводят в нашей стране по четыре-пять лет. Следует сказать, что Союз кинематографистов (кроме тех членов Союза, которые преподают во ВГИКе) совсем не занимается студентами-иностранцами Института кинематографии. А между тем пройдут годы, и они привезут на наши фестивали или для показа в домах кино свои работы. Нам надо думать сегодня о том, чтобы установить с ними контакты на будущее, чтобы после их возвращения на родину мы с их помощью могли бы развивать контакты с кинодеятелями данной страны. По-видимому, Комиссии по работе с творческой молодежью совместно с Комиссией по международным связям надо будет обратить особое внимание на этот участок зарубежной работы, который имеет большое будущее и который сейчас, по существу, нами не используется.

К сожалению, ВГИК, отпустив своих выпускников домой, редко поддерживает с ними связи, и мы встречаемся лишь с теми, кто попадает в делегации своих стран, приезжающие на Московский или Ташкентский фестивали. Хорошо бы однажды собрать зарубежных выпускников ВГИКа на специальный фестиваль! Это было бы добрым началом в восстановлении контактов с людьми, которым педагоги ВГИКа отдавали свои знания, в которых вложили частицу своего сердца...

Весьма важной представляется и пропаганда советского киноискусства среди зарубежных студентов, обучающихся в других, некинематографических вузах в Советском Союзе. Во многих городах, в учебных заведениях созданы так называемые интернациональные киноклубы. Их работа привлекает внимание сотен юношей и девушек. Однако возможности этих клубов мы используем недостаточно. Интерклубы существуют на тех же правах, что и другие организации, обслуживаемые Бюро пропаганды советского киноискусства. Случается, туда попадают «дежурные» лекторы, равнодушно, без учета специфики аудитории проговаривающие текст на заданную тему. Еще хуже обстоит дело с показом фильмов и фрагментов из фильмов. Учитывая особенности аудитории, значение киноклубов для формирования будущих пропагандистов советского кино в зарубежных странах, нам следует подумать о формах практической помощи студенческим интерклубам со стороны Союза кинематографистов, БПСК и их местных организаций.

Международная деятельность советских киноорганизаций требует более активного сотрудничества в этой области с редакциями газет и журналов, радио, телевидения, книжных издательств.

Издательство «Искусство», например, проводит значительную работу в области издания кинолитературы. Но по своему объему она не отвечает современным требованиям, роли и месту кино в народной жизни. Мало выпускается хороших, глубоких, идейно целеустремленных книг и о зарубежном кино. Слабо продвигаются лучшие книги советских авторов о советском кино в зарубежные издательства.

Союз кинематографистов СССР в последние годы организовал показ за рубежом выставок, посвященных творчеству виднейших советских кинодеятелей (Эйзенштейна, Вертова, Довженко), а также — выставок художников советского кино, художников-мультипликаторов. Эти выставки обычно сопровождают компетентные специалисты, которые могут рассказать об истории и современном состоянии советского кино. Нам надо шире использовать эту весьма действенную форму кинопропаганды. В частности, нам надо серьезно подумать о тематике планируемых выставок, об их оформлении — выразительном, позволяющем дать зарубежному зрителю наиболее полный образ советского кинематографа.

Проект плана международных связей на 1976 год велик. Это многосторонние и двусторонние творческие симпозиумы, которые могут и должны стать действенным средством пропаганды советского кино, утверждения идей и принципов передового гуманистического киноискусства, активизации кинематографа в борьбе за мир и социальный прогресс. Это очередной Международный кинофестиваль в Ташкенте и Всесоюзный кинофестиваль; приезд зарубежных гостей на наш III съезд; очередная встреча руководителей кинематографий социалистических стран в Берлине; конгресс УНИАТЕК в Москве; участие в работе международных киноорганизаций; поездки на фестивали и смотры; дальнейшая работа по развитию контактов со странами Азии и Африки; поиски партнеров в странах Латинской Америки; работа с университетами, клубами и киноассоциациями США; каждодневная работа по подготовке и направлению за рубеж наших представителей и по организации пребывания и работы в нашей стране зарубежных гостей.

Выполняя намеченные планы, мы должны помнить, что наши международные связи, если они будут осуществляться на должном уровне, отвечая современным требованиям, могут стать существенным элементом материализации разрядки, важной составной частью международного сотрудничества в области культуры.

●

Мы живем и работаем в необычайно ответственный для всего человечества период перестройки международных отношений. Важнейшей предпосылкой этой перестройки явились великие победы советского народа в борьбе с германским фашизмом и японским милитаризмом, успехи послевоенного созидания, рост могущества Страны Советов, неуклонный подъем экономики и культуры стран социалистического содружества, укрепление позиций социализма. Дальнейшее упрочение мира нерасторжимо связано с экономическим и социальным развитием советского общества, всего социалистического содружества.

Советское кино участвует в борьбе за мир, оказывая влияние на духовный и нравственный мир современника, умножая творческую энергию строителей коммунизма. Наш кинематограф участвует в борьбе за мир и как пропагандист советской внешней политики, высоких идей интернационализма, дружбы и сотрудничества народов.

Горячо одобряя и полностью поддерживая внешнеполитическую деятельность партии и правительства, мы неизбежно связываем это одобрение и поддержку с гражданскими размышлениями о своем искусстве, его ответственности перед советским народом, перед временем, с определением практических задач кинематографического творчества и производства. Успешное осуществление Программы мира дает нам новые импульсы творческих исканий, новый исторический опыт, обогащающий искусство кинематографа.

Наша задача — всеми доступными нам средствами помогать партии в благородной, имеющей всемирно-историческое значение борьбе за мир и сотрудничество в условиях мира. В осуществлении этой задачи мы видим свое высокое призвание, свой гражданский и нравственный долг, глубоко отвечающий убеждениям и душевным стремлениям каждого советского кинематографиста.

Е. Вермишева

Судьба человека, судьба мира...

Беседу ведет Э. Лындина

Наша беседа с режиссером-документалистом Екатериной Ивановной Вермишевой готовилась для постоянной рубрики журнала «Искусство кино» — «Беседы за рабочим столом».

Но как трудно определить, что же такое «рабочий стол» кинодокументалиста...

Это короткие наброски, эскизы будущего сценария — имена, факты, даты, события, это пока еще трудно уловимые для стороннего глаза наметки, смысл которых автору будущего фильма уже открыт.

Это и старая, выцветшая от времени кинопленка, тщательно хранимая в архивах, нередко уникальное свидетельство прошлого, материал, который может неожиданно прозвучать в контексте сегодняшнего повествования.

Е. Вермишева

Это и монтажный стол, за которым режиссер десятки раз пристально просматривает отснятый материал, отбирает необходимое, ищет максимально точную связь смонтированных кадров.

Но прежде всего — это съемки, которые должны не только запечатлеть стремительный бег времени, но и раскрыть людям суть происходящего вокруг них, с ними...

Я заставала Екатерину Ивановну у нее дома, где она тщательно изучала прессу, готовясь к съемкам новой картины в освобожденном Вьетнаме.

Мы встречались во время съемок ее фильма о 30-летии Великой Победы, когда режиссер вместе со своей группой вела поиск, обращаясь к судьбам людей, которые проявили в годы Великой Отечественной войны поразительное мужество, силу духа, верность Родине.

Мы беседовали в кабинете Е. Вермишевой — заслуженного деятеля искусств РСФСР, руководителя творческого объединения ЦСДФ; во время ее встреч с молодыми документалистами.

Пожалуй, именно увлеченность — то слово, которое полнее всего характеризует стиль работы и режиссерский почерк Е. И. Вермишевой. Двадцать пять лет назад она окончила ВГИК, мастерскую Михаила Ильича Ромма и Сергея Иосифовича Юткевича, начав свой путь картинами о молодежи, о своих ровесниках, юношах и девушках 50-х годов, их нравственном поиске, их устремленности. Оптимистическое мироощущение, пронизывающее эти ленты, и сегодня присуще Е. Вермишевой, как и смелый, светлый взгляд на жизнь.

Круг ее интересов чрезвычайно широк. Она работала и над киносюжетами для «Новостей дня», всегда живыми, остро насыщенными, связанными с разными сферами жизни нашей страны. Она снимала в Лаосе, Венгрии, в Польше, во Вьетнаме, в ГДР полнометражные документальные картины. Она объездила едва ли не всю страну, побывала на строй-

ках, в колхозах, в тундре, в степях Приволжья, на Урале и Дальнем Востоке.

И всегда, постоянно в центре ее внимания — будь то трехминутный сюжет или полнометражный фильм — оказывался человек, его история, судьба, переплетенная с историей страны. Так пришла Е. Вермишева к политическому фильму, в жанре которого она работает сейчас и который всегда отличается живой, непосредственной связью с проблемами времени.

Ее картины о Вьетнаме, о молодых воинах стран социалистического содружества складываются из отдельных новелл, и каждая из них — своеобразный портрет человека, кусок жизни, отражающий характерные черты жизни всей страны.

Несколько лет назад Е. Вермишева сняла «Повесть о первой весне» — фильм о Вьетнаме, пронизанный светлой уверенностью в прекрасном будущем вьетнамского народа.

Наш диалог закончился в просмотровом зале Центральной студии документальных фильмов, где Е. Вермишева представляла художественному совету свою новую ленту «Война окончена — борьба продолжается». Этим фильмом режиссер завершает кинотрилогию о Вьетнаме, о его народе, добившемся долгожданной победы в памятный апрельский день 1975 года.

Помнится, во время одной из наших бесед Вермишева сказала, что для кинодокументалиста встречи с живыми, реальными людьми важны прежде всего потому, что они рождают духовную общность художника со своими героями, с последующей судьбой тех, кому посвящены их картины.

В новом фильме Вермишевой прежде всего ощутима даже не просто сопричастность кинематографиста, много работавшего и много снимавшего во Вьетнаме в различное время, человека, хорошо знающего страну, ее прошлое и настоящее, ее людей. Работа Вермишевой — это рассказ близкого друга, который говорит с нами о том, о ч е м н е м о ж е т н е г о в о р и т ь.

Фильм озарен светом победы, начинается ликующей нотой — парадом войск в освобожденном Ханое. Да, новый день Вьетнама действительно прекрасен. Но он и очень труден.

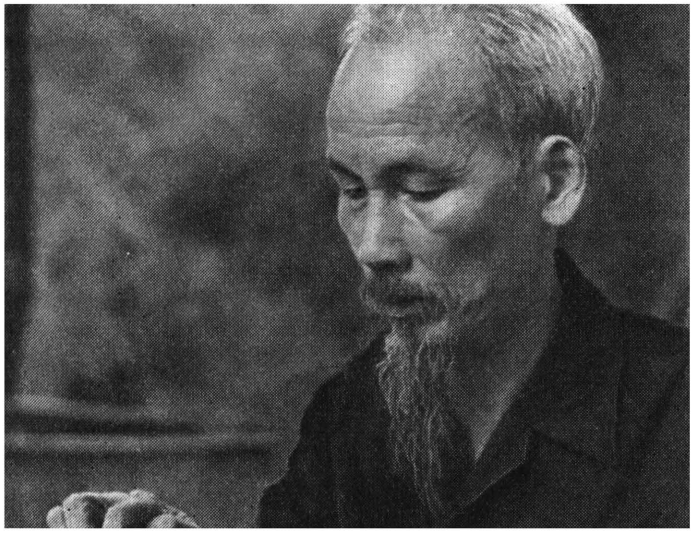
«Война окончена — борьба продолжается»... Название фильма становится его рефреном, раскрывает сложившуюся в стране ситуацию, и задачи, стоящие перед ней.

Кажется, еще не высохла кровь на камнях острова Пулокондор, еще сохранились камеры-клетки для заключенных, томившихся в этом каторжном застенке, этом азиатском варианте Освенцима и Дахау. Но сквозь окровавленные камни пробивается и прорастает ветка с цветами.

Этим символическим кадрам вторят эпизоды встреч людей, разлученных войной. Один из самых впечатляющих — возвращение домой сына, воевавшего двадцать лет. Молча он сидит за столом, пьет чай и слушает рассказ матери об отце, о погибшем брате... А потом мать берет в руки старую, выцветшую фотографию погибшего и протирает ее — как будто касается ласково и бережно живого лица сына, которого уже нет на земле.

А где-то неподалеку обрабатывает рисовое поле человек, сорок пять лет жизни проведший в тюрьмах Южного Вьетнама, потерявший всю семью. Но человека этого недаром зовут Дыок: по-вьетнамски это означает название растения, пронизывающего землю своими корнями с такой силой, что ни один ураган не в силах вырвать дыок из земли. Сейчас, как и его земляки, он на бывшем американском танкодроме разрыхляет почву под посевы. Руки, привыкшие к оружию, истосковались по мирному труду...

Однако борьба продолжается. В лагере для военнопленных собраны люди, еще вчера сражавшиеся против революционных сил Южного Вьетнама. В фешенебельных «билдингах», где недавно властвовали «компрадоры» — короли хлопка, риса и т. п., по сей день сопротивляющиеся новому в жизни страны. Борьба продолжается в колониях, где собраны беспризорники, наркоманы, воры, преступники. Таково наследие прошлого. И там, где речь идет об этих явлениях,



«Его звали Хо Ши Мин»

интонация картины становится по-особому тревожной, драматичной.

В новом фильме Е. Вермишевой как бы встречаются груз прошлого и ростки будущего.

— *Екатерина Ивановна, ваш фильм «Война окончена — борьба продолжается», очевидно, во многом связан с вашими прежними картинами?*

— Вот вы спросили о том, есть ли внутренняя преемственность в моих работах об Индокитае, и мне сразу вспомнилось время нашей работы над фильмом «Повесть о первой весне». Мы были первым отрядом советских кинодокументалистов, побывавшим в только что освобожденной южновьетнамской провинции Куангчи, в городе Донгха. Мы видели разрушенные американские военные базы, аэродромы, поля, сплошь усеянные осколками бомб и снарядов. Это была земля, рождавшая не жизнь, но смерть. Мы видели и то, как пришли люди на эти поля, начали расчищать и обрабатывать их, как начиналось мирное будущее. Это надолго запало в память.

Наверно, начало пути к картине о Вьетнаме, которую мы сейчас сняли, именно в тех днях. Уже в «Повести о первой весне» есть эпизод о политзаключенных, которые обрели свободу после того, как были переправлены в освобожденные районы Южного Вьетнама, есть там эпизод и о детях, годами томившихся в тюрьмах Сайгона. Нас и тогда волновала судьба Южного Вьетнама, судьба его людей, о которых Хо Ши Мин пророчески говорил: «Наши братья на юге обязательно будут свободны!» Эти слова звучат в картине «Его звали Хо Ши Мин».

Сегодня все, что предвидел Хо Ши Мин, сбылось. Революционные силы одержали победу в Южном Вьетнаме, Национальный фронт Освобождения Республики Южный Вьетнам сломил силы империалистической реакции, изгнав, несмотря на поддержку Пентагона, марионеточное правительство. Стабилизировалось экономическое положение страны. Сейчас народ и правительство Южного Вьетнама приступают к проведению очень серьезных реформ.

С огромной заинтересованностью, как и все советские люди, следили мы за победным маршем южновьетнамских патриотов, менее чем за два месяца освободивших восемнадцать провинций и взявших Сайгон. С вели-

кой радостью встретили мы известие о победе, реакция была единой у всех — ехать и снимать, запечатлеть новый день мужественного народа-победителя...

И вот мы уже сняли эту картину. Мы хотим, чтобы зрители встретились в ней с людьми, которые много лет боролись за освобождение своей земли. Картина содержит серию портретов-биографий, в которых выявляется смысл национально-освободительного движения вьетнамского народа, огромное значение одержанной им победы.

— Екатерина Ивановна, что побудило вас обратиться к работе над картиной «Джунгли остывают от войны»?

— Мне кажется, в этом решении сыграло роль мое первое, еще до съемок, впечатление от Лаоса. Страна запомнилась мне не отдельными людьми, а как-то очень цельно, запомнился очень добрый, обаятельный в своей непосредственности народ, который нельзя было не полюбить.

Наша группа приехала в Лаос весной 1973 года, когда народ праздновал новый, по их счислению, 2516 год. Однако в разгар праздника на землю Лаоса еще падали бомбы и в небе пролетали «фантомы».

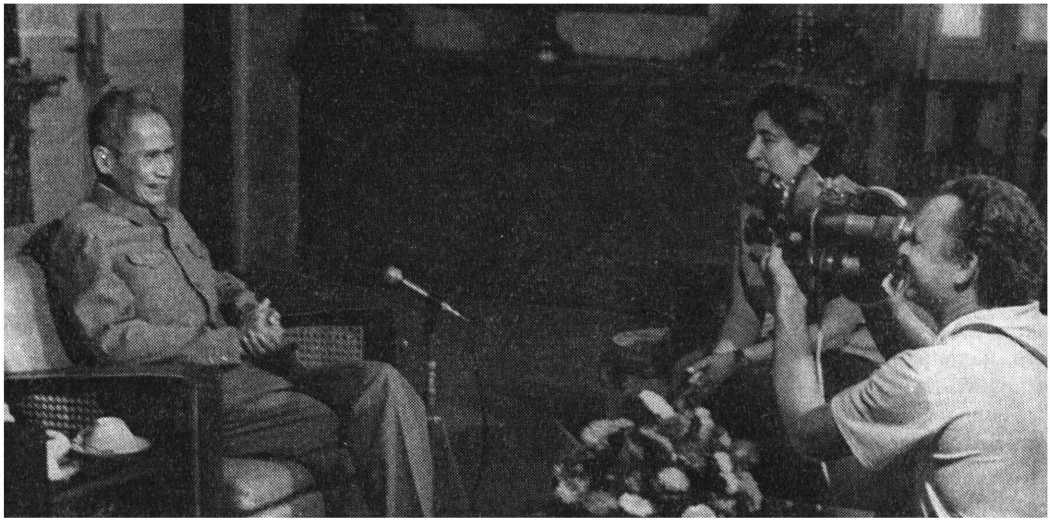
Лаос, ставший в 60-х годах одним из объектов американской агрессии, пережил длительную войну. Империалисты активно использовали в своих целях правые силы внутри страны. Мир в Лаосе был достигнут только благодаря решительному отпору, который оказали агрессору патриоты, а также — конструктивной политике Патриотического фронта Лаоса, твердо выступавшего за политическое урегулирование положения в стране. Только благодаря усилиям патриотических сил Лаос стал на путь национального согласия. Под лозунгом строительства мирного, независимого, единого и процветающего Лаоса объединились все здоровые силы лаосской нации.

Эта ситуация и дала драматический конфликт сценарному плану, который лег в основу фильма.

Мы не хотели сглаживать острые углы, снимать суровое напряжение, которое было характерно для атмосферы тех дней, всю сложность первых шагов Лаоса в мирных преобразованиях.

Точность, подлинность документа обяза-

Е. Вермишева берет интервью для фильма у Председателя Совета Министров ДРВ товарища Фам Ван Донга



«И выросли сыновья»

тельна в политическом фильме. Мне доводилось видеть картины, когда на случайных кадрах, фотографиях, пришедших в фильм в силу скудности изобразительного материала на данную тему, шел дикторский текст, насильственно привязанный к изображению. Прием очень опасный, именно такие натяжки могут разрушить доверие зрителей и, в иных случаях, даже дать оружие нашим врагам.

Я целиком и полностью принимаю контрапункт звукового и изобразительного ряда. Однако нужна величайшая тщательность в этом сочетании. Никогда не должны быть нарушены ни правда, ни тщательность решения. Иначе материал может оказаться скомпрометированным в глазах зрителя...

С этой точки зрения съемки в Лаосе потребовали глубокого изучения довольно сложной политической ситуации и предельной четкости в отборе материала. Страна яркая, удивительно самобытная, сохранившая древние обычаи... Все это не могло не захватить нас. Но, прежде всего, мы не имели права обходить насущные проблемы исстрадавшейся от войн земли. Мы побывали в правительственной резиденции и в пещерных городках, где люди еще недавно спасались от бомбардировки, в джунглях и на улицах столицы Лаоса. Мы снимали солдат — вчерашних врагов, пленных американцев, детей, перед которыми открывается наконец дорога в мир знаний... Мы пытались обнажить все пласты суровой действительности, еще характерной для Лаоса.

В картину не вошла часть материала, которая, как нам казалось, была интересной и насыщенной. Но политический фильм требует, на мой взгляд, особенно жесткого подчинения материала основному замыслу, и компромисс, к которому иногда склоняет нежелание расставаться с тем или иным полюбившимся эпизодом, может привести к длиннотам, а значит и к потере контакта со зрителем.

Еще в студенческие годы я выбрала для себя кинодокументалистику. Кстати, большую роль в этом сыграла картина С. И. Юткевича «Освобожденная Франция», которая и поныне представляется мне одним из лучших образцов документального кинематографа, великолепно сочетающего публицистическое начало и образный монтаж. Даже теперь, работая над той или иной картиной, я нередко обращаюсь к картине Юткевича, поверяя ею замысленное и снятое.

Словом, после окончания института я пришла в документальный кинематограф с твердым намерением остаться в этой сфере кино. Я снимала картины и о молодежи, и о спорте, о стройках и уборке урожая, о полярниках и

медвежьем цирке. Ездила по стране, повидала места обжитые и необжитые, побывала на далеких стройках и в степных колхозах, в тайге и тундре. Жизнь возникала передо мной удивительная в своей полноте, насыщенности. Герои — невыдуманные, реальные люди — становились для меня близкими и дорогими, я стремилась не просто рассказать о них с экрана, но испытывала и личную, непосредственную заинтересованность в их судьбе.

Кстати, такое чувство, мне кажется, присуще именно кинодокументалистам — соучастие в реальной жизни своих героев, способность наблюдать, а иногда и в какой-то мере влиять на их судьбы.

И с этим достаточно сложившимся, осознанным отношением к материалу, с потребностью в эмоциональной сопричастности своим героям я пришла к первым короткометражным лентам, связанным с актуальными проблемами и событиями международной жизни. До сих пор четко помню свою реакцию на известие о трагической гибели Мартина Лютера Кинга. Чувство огромной, невозместимой потери, боль, горечь, гнев — все это жило во мне, и я должна была говорить с людьми, разделить с ними свои чувства.

Вместе с журналистом Александром Хазановым я сделала фильм «Позор расистам США», посвященный Кингу. Позже вместе с Хазановым в том же ключе мы решили одночастевые ленты «Наследники Гитлера на Рейне» и «Острова народного гнева».

Случилось так, что однажды в кинотеатре «Россия» во время встречи со зрителями эти короткие, маленькие фильмы были показаны все разом.

Закончилась наша кинопрограмма, в которой на экране предстали события в Индокитае, Японии, США — малая толика бед, обрушившихся на земной шар за короткий промежуток времени, — а люди сидят на своих местах, взволнованные увиденным. Потом они стали делиться своими впечатлениями, говорить о том, как важна для них сегодняшняя встреча с экраном...

Я внимательно слушала их, вглядывалась в их лица. Не только потому, что их реакция была своеобразным признанием нашей работы, столь существенной для каждого члена киногруппы. Люди подсказывали нам новые темы, говорили о том, чего они ждут от нас, они настаивали на необходимости лент как раз того плана, какой мы выбрали для своих короткометражек.

Вероятно, с этого все и началось для меня — я имею в виду постоянную работу над политическим фильмом.

И одновременно возник вопрос: как снимать эти картины? Чтобы зритель всякий раз становился соучастником событий, чтобы он уходил из зала, взволнованный увиденным, стремящийся отстоять справедливость, прийти на помощь. Как это сделать?

— *Но, вероятно, подход к материалу, принцип отбора, то есть какой-то определенный метод работы сложился для вас еще на предыдущем этапе? Потребовала ли новая тематика иного круга проблем и иного подхода?*

— В основном, метод оставался прежним. Я вновь стремилась говорить о самых насущных, значительных проблемах, исходя из реальных, частных судеб, в которых отразилось время.

В это время я решилась делать картину о товарище Хо Ши Мине.

До этого как-то случилось, что я целый долгий день пробыла рядом с ним. Я имела тогда возможность пристально наблюдать Хо Ши Мина, и воспоминания об этой встрече стали как бы частью моей жизни.

Это произошло много лет назад во время студенческой практики на Ленинградской студии кинохроники. Я была в составе съемочной группы, снимавшей пребывание товарища Хо Ши Мина в Ленинграде. Я увидела бесконечно доброго, веселого, простого, чуткого к людям человека. В то же время постоянно ощущалась значительность незаурядной натуры, сила, ум, воля.

Об этом хотелось рассказать в картине.

Я начала с архива, где тщательно разыскивала кинофрагменты, посвященные Хо Ши Мину. Конечно, важно было запечатлеть его биографию — рассказать о девятнадцати име-

«Повесть о первой весне»

нах, благодаря которым он скрывался от полиции, тюрем, судов, о его профессиях докера и фотографа-ретушера, юнги, мойщика посуды, драматурга, журналиста, художника. Среди архивных материалов встречались интересные планы, некоторые из них не были никогда использованы на экране. Борец, мыслитель, человек, прошедший труднейшие испытания, которые не только закалили его волю и сформировали идейную платформу, но и определили убежденную человечность...

Материал диктовал еще один аспект в рассказе о Хо Ши Мине: его связь со своей родиной и народом была постоянна и прочна. Долгие годы он прожил в эмиграции, но никогда не ослабевала эта коренная, действенная связь, дававшая ему силы, бывшая для него опорой в самые трудные времена.

Показать товарища Хо Ши Мина просто рядом с его соотечественниками? Такое решение свелось бы к чистой иллюстративности. Надо было донести органическое, кровное начало связи Хо Ши Мина с родной землей и ее людьми. А ведь началом этим была их борьба за независимость и свободу, их общая борьба.

Поэтому и были включены в картину эпизоды, связанные со становлением Хо Ши Мина — революционера, борца, деятеля ленинской школы, каким он считал себя всю жизнь. Очень важными в этом контексте были, на мой взгляд, фрагменты хроники, запечатлевшие товарища Хо Ши Мина на V и VII конгрессах Коминтерна, его роль в организации Коммунистической партии Индокитая, его неустанную работу, одухотворенную мыслью о счастье родного народа. Революция, путь к свободе были сутью, естеством натуры этого человека. Тема «человек и его страна» должна была обрести в картине четкий социальный аспект. В портрете героя существенной, убедительной была для нас и такая деталь, почерпнутая в материалах хроники: в военные годы борющегося Вьетнама товарищ Хо Ши Мин первым ради детей отказывается от трети своего рациона риса.

Трудно было найти финал. Были выпуски хроники, запечатлевшие прощание вьетнамского народа с Хо Ши Мином, скорбь его родины. Но нам хотелось, чтобы в завершающих кадрах оставалось ощущение присутствия товарища Хо Ши Мина.

Так появились кадры пустой комнаты, в которой еще недавно жил товарищ Хо Ши Мин, скромной, аскетически обставленной: раскрытый шкаф, где висят два его френча и стоит

обувь; стол... Будто человек только на время вышел из этой комнаты...

Работа над фильмом «Его звали Хо Ши Мин» убедила меня, как важно многоплановое раскрытие личности героя в тесной связи с политическими международными проблемами, его судьбы — в плотной связи с судьбой его страны. Тогда зритель как бы соизмеряет себя, свою жизнь, все свое осуществленное и неосуществленное с той жизнью, которая предстает перед ним на экране, подытоживает, стремится к действию.

— Вероятно, в работе над фильмом «Его звали Хо Ши Мин» такому решению способствовала и сама тема: в центре повествования была фигура уникальная, чья биография уже сама по себе давала повод для такой организации материала. Каким образом осуществляли вы подобный принцип в других работах, не связанных рассказом о человеке такого масштаба?

— Именно такой вопрос впрямую встал передо мной в самом начале съемок фильма о Варшавском договоре. Никогда прежде я не делала подобных картин. Снимать ее в ракурсе батальном, эпическом — этих картин было уже довольно много. И тогда я решила обратиться к отдельным человеческим судьбам, характерным для нынешнего поколения солдат армий стран Варшавского договора.

Фильм «Его звали Хо Ши Мин» был смонтирован из архивных материалов. Новая картина включала в себя и архивные пленки и съемки за рубежом. В каждой из шести стран мы должны были отснять необходимые эпизоды за чрезвычайно короткий срок. Однако такая временна́я сжатость имела и свои положительные стороны: мы должны были заранее точно определить для себя задачу, основные ориентиры поиска и руководствоваться ими на месте.

Сегодня, когда минуло несколько лет после окончания работы над этой картиной, когда снято еще несколько лент, я все больше убеждаюсь, какую хорошую школу прошла наша группа благодаря ограниченным срокам работы. На мой взгляд, почти невозможно заранее создать законченный литературный сценарий, снимая политический фильм на актуальном материале. Действительность непременно внесет свои существенные коррективы, неожиданности, повороты, которые заранее просто невозможно предусмотреть и предвидеть в момент работы над сценарием. Я убедилась в этом, снимая такие картины, как «Повесть о первой весне» и «Джунгли остывают от войны», окончательно сформулировав для себя аксиому: заранее возможно только четкое определение основных мотивов будущей ленты, сценарного плана, непосредственный же отбор материала должен происходить на месте, подчиняться общему замыслу. Ведь именно так родилась новелла о летчиках-близнецах, братьях Папп, в Венгрии, во время съемок картины «И выросли сыновья». Предугадать такую встречу, работая над сценарием в Москве, было, естественно, невозможно...

— Стало быть, фильм о Варшавском договоре, который вы назвали «И выросли сыновья», снимался по сценарному плану. Каким образом вы построили его?

— В каждой из шести армий мы решили снять новеллу о солдате — сыне участника второй мировой войны. Не все судьбы в результате оказались одинаково интересными, картине была присуща и некоторая драматургическая рыхлость, но я по сей день не раскаиваюсь в том, что снимала картину, руководствуясь сценарным планом, и отношу огрехи этой работы за счет поиска.

— Всегда ли имеет смысл снимать фильмы на основе только сценарного плана?

— Думаю, что нет. Дело в том, что каждая политическая ситуация сама в себе несет драматическую основу ленты. В каждом отдельном случае надо стремиться к адекватному решению, исходя из материала, темы, общей тенденции.

...Несколько лет назад, просматривая на студии зарубежную хронику, я увидела короткий фрагмент о самоубийстве юноши, не пожелавшего служить в армии, воюющей во Вьетнаме против вьетнамских патриотов. Через некоторое время мне встретился запечатленный на пленке эпизод самосожжения буддийского монаха, протестовавшего против

«Джунгли остывают от войны»

присутствия американских военных в Сайгоне. Затем я нашла пять кадров с планами убитого мальчика-доминиканца, погибшего на улице в то время, когда американские танки вошли на территорию Доминиканской республики.

Постепенно рождался замысел фильма «Пентагон», посвященного этим трагическим событиям, генезису их. Картина вылилась в пять новелл, каждая из которых посвящена истории прихода к власти одного из министров Пентагона.

Разумеется, такую картину можно создавать по литературному сценарию, написанному в связи с имеющимися кинофрагментами. Но, например, «Повесть о первой весне» рождалась совершенно иначе. Хотя в любой работе для меня важным остается первый импульс, тот эмоциональный толчок, который я должна передать зрителям, чтобы заразить их своим волнением, своими чувствами.

— В ваших последних картинах, действительно, ощутимо то самое эмоциональное присутствие режиссера, о котором вы упоминали. Но эти фильмы по своей структуре — имею в виду «Повесть о первой весне» и «Джунгли остывают от войны» — отличны от предыдущих работ. Очевидно, всякий раз материал подсказывает свои повороты в композиции и стилистике картины?

— Безусловно, материал диктует не только методы работы, но и приемы. Работа над «Повестью о первой весне» была сложной прежде всего потому, что, казалось бы, о Вьетнаме уже столько рассказано, написано, снято на пленку. Неумолимо вставала проблема — как снимать картину, как найти свой ракурс в этой теме, свою, особенную интонацию?

Точкой отсчета для нас стала складывавшаяся к тому времени во Вьетнаме общая ситуация — свет мирной жизни, возвращение людей к домашнему очагу, сбывшиеся надежды... Мы решили говорить о том, как страна обретает покой, как начинается новая жизнь на израненной войнами земле. Отсюда и пришла композиция фильма — рассказ о разных судьбах, каждая из которых, так или иначе, отразила, как в капле воды, судьбу страны. Мы стремились, чтобы линии этих судеб продолжали одна другую, создавая коллективный портрет мирного, освобожденного Вьетнама.

В работе над картиной нам помог генеральный секретарь Ассоциации журналистов ДРВ Лыу Куи Ки. Три дня он рассказывал нам о людях, чью историю, по его мнению, следовало бы включить в картину. Мы слушали,

мысленно соединяли их в общую цепь, поверяя общим замыслом, отбирая то, что наиболее соответствовало нашей задаче. И в то же время сценарный план позволял нам снимать и эпизоды, которые предлагала сама жизнь, непреднамеренные, но созвучные основному замыслу.

Жизнь постоянно предлагает огромное количество интереснейшего материала, нередко подсказывая эпизоды, которые затем могут оказаться важнейшими в общей структуре фильма. Надо уметь соотносить материал со своей основной задачей и не упускать его...

Помню дороги Вьетнама, начинающего свою первую, мирную весну. Вдруг неожиданная встреча — идет по дороге навстречу нам женщина. В руках две плетеные корзины. Из одной выглядывает детское личико. И идет женщина уверенно, спокойно, судя по всему, возвращается в родные места.

Многое вставало для нас за этой встречей: дом, где вскоре зазвенят веселые голоса, очаг, в котором запылает огонь, детский смех, радость тех, кто очутился вновь под родным кровом.

Разумеется, мы сняли эту женщину, и несколько ее кадров, вошедших в фильм, мне кажется, усилили мотив возвращения к мирной жизни, столь важный для картины.

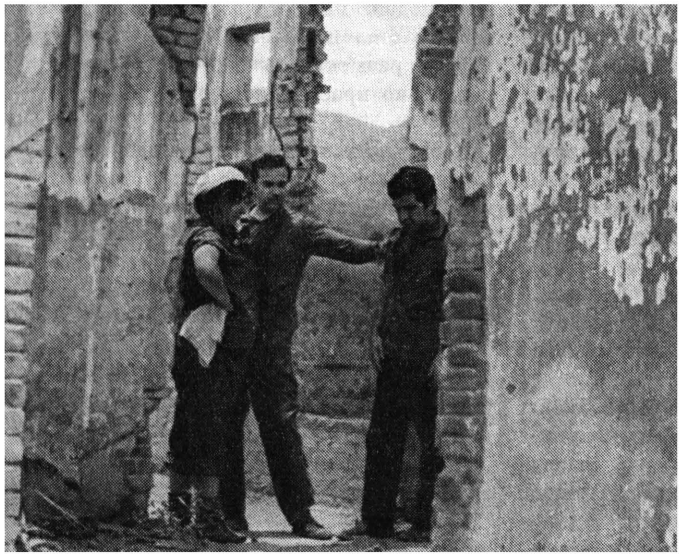
Показательной была и встреча с американским летчиком, воевавшим в Лаосе. Он рассказал нам свою историю, типичную для многих его соотечественников, поначалу обманутых, но осознавших этот обман здесь, в лаосском плену. И ныне мечтающих о мире, о возвращении к семье, домой, о новой жизни. Такие судьбы — своеобразные микромиры, отражающие социальную сущность многих явлений политического характера. Поэтому они оказываются в результате очень вескими в решении фильма. Большую роль сыграло и то, что во Вьетнаме и Лаосе я работала со своей постоянной съемочной группой (операторы И. Бганцев, Е. Аккуратов, звукооператор Ю. Агаджанов). Мы привыкли понимать друг друга с полуслова, почти мгновенно приходить к общему решению, а это и дает возможность фиксировать интересные неожиданности — встречи, события, людей! Такие мгновения надо ловить! Могу сослаться на пример из собственной практики, когда мы вовремя не оценили того, что предложила нам действительность, и были наказаны. Во время съемок «Повести о первой весне» однажды мы прилетели в Ханой усталыми, жаждущими отдыха и сна. Вышли на балкон и увидели на редкость выразительную, как будто специально для нашего фильма созданную сцену: люди, возвращаясь в свои жилища, както очень ловко, весело перевозили на велосипедах мебель, шкафы, зеркала... Нам бы все это тут же и снять! Но усталость взяла свое, и мы отложили съемки на завтра, конечно, уверенные в том, что все повторится. Но ни завтра, ни послезавтра, ни в другие дни нашего пребывания в Ханое такая сцена не повторилась.

Да, важно не упустить! Но не менее важно быть точным в отборе материала, не увлекаться пусть и ярким, экзотическим, но чужеродным для картины. Кстати, вторая опасность очень часто подстерегает киноматографистов, работающих за рубежом. Непривычное поражает глаз, и человек хочет запечатлеть это непривычное, порою не задумываясь о том, что разрушит общее звучание картины, отвлечет зрительское внимание, уведет его в сторону. Особенно в фильме на политическую тему, где важна предельная концентрация, весомость информации.

Во время съемок «Повести о первой весне» мы ощутили, как важно внимательное отношение к каждому явлению, факту, с которыми сталкиваешься на новой для тебя земле. Иногда за, казалось бы, незначительным на первый взгляд моментом или эпизодом встает интереснейший материал, который несет огромный эмоциональный заряд.

Одну из героинь «Повести о первой весне» я впервые увидела на рисунке. Признаться, не верилось, что такая хрупкая девушка, похожая на ребенка, существует на самом деле, ее жизнь казалась мне легендой, какие складывает народ.

Но мы решили разыскать девушку, хотя это было чрезвычайно трудно. Наконец



Е. Вермишева на съемках во Вьетнаме

встреча состоялась: пришла крохотная девушка, буквально девчушка... Я спросила ее: «Как ты поднимаешь винтовку?» Ким Лай рассмеялась, хлопнула меня по плечу: «Поднимаю!»

Она не только носила винтовку, которая весила, по-моему, больше, чем сама Ким Лай, но и взяла в плен восемь американских летчиков! Ким Лай стала одной из центральных фигур в нашей «Повести». А ведь началось все с детали, с маленького портрета...

В документальном фильме нужны такие эмоциональные центры, каким и явилась в «Повести о первой весне» судьба Ким Лай, они создают драматическое напряжение, вовлекают зрителя в повествование. Но в этом случае необходимо чередовать остроконфликтные, драматические ситуации с эпизодами, способными несколько разрядить атмосферу, чтобы избежать монотонности, скуки, мгновенно девальвирующими любую тему.

— *Должно быть, поэтому в картине «Джунгли остывают от войны» вы построили рассказ как бы на параллелях — сегодняшний день и обращение к недавнему прошлому? От только что закончившейся разорительной тяжелой войны — к миру.*

— Этот принцип сюжетосложения был необходим нам еще и потому, чтобы сохранить прежнюю, испытанную форму в организации материала; от частного к общему, от судьбы человеческой к судьбе народной... Правда, в этой ленте привычная форма несколько трансформировалась. Здесь нет подробно развернутых биографий, как это случалось прежде. Композиция фильма подобна мозаике, выложенной из мельчайших деталей, каждая из них — очень короткий фрагмент, связанный с настоящим и прошлым людей Лаоса. А в итоге эти фрагменты должны сложиться в биографию страны.

Опыт той или иной работы по-своему трансформируется в последующих картинах, и здесь надо уметь не канонизировать однажды найденное, а соотносить накопленное и новый жизненный материал.

Недавно мы закончили работу над фильмом о 30-летии нашей Великой Победы. Естественно, что на это событие откликнулись самым активным образом кинематографисты многих

стран, обратившись к киноархивам, к документам.

Для моего соавтора Виталия Гузанова и для меня, естественно, встал вопрос — как нам решить эту задачу, как найти свое лицо в могучем потоке фильмов о победе над фашизмом?

Сорок операторов Центральной студии документальных фильмов разъехались по нашей стране, были посланы и за рубеж — в социалистические государства, во Францию, Италию, ФРГ и т. д. Принципиально задача была у них единой — каждый должен был снять небольшую новеллу о человеке, чья судьба вплотную связана с минувшей войной, причем его судьба должна была быть уникальной. Было снято двадцать пять тысяч метров пленки. Вот некоторые из тех, кто стали героями фильма.

Белорусская партизанка, бывшая связная отряда Ариадна Казей, сестра легендарного Марата Казея, человек, нашедший в себе силы вернуться после тяжелого ранения к активному труду. Ныне Казей — заслуженная учительница республики, Герой Социалистического Труда.

Сергей Алешков. В годы войны в «Правде» был опубликован портрет шестилетнего Сережи Алешкова, спасшего жизнь нашему офицеру в Сталинграде и награжденного за свой подвиг медалью «За отвагу». Спасенный офицер стал приемным отцом мальчика. Мы начали разыскивать Сергея Алешкова и параллельно просматривали старую кинохронику.

Неожиданная радостная находка! Киносюжет о юном курсанте Суворовского училища Сереже Алешкове! А затем мы отыскали юриста из Челябинска, С. Алешкова, приехавшего со своими приемными родителями в Волгоград, где мы и сняли всю эту семью.

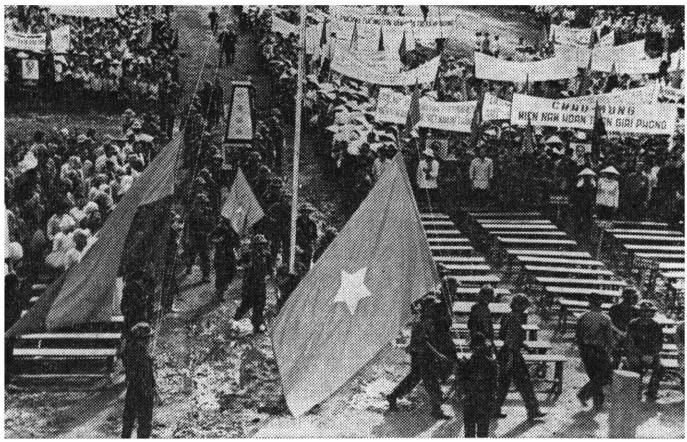
Александр Романов, который подростком встал за станок, чтобы заменить тех, кто ушел на фронт, сражаться в блокадном Ленинграде...

Юнга Лялин, спасший под Новороссийском экипаж военного катера...

Героя итальянского Сопротивления Переладова мы снимали в Модене, где его хорошо помнят по героическим дням партизанской борьбы...

Я назвала лишь несколько имен, но мне кажется, даже такое короткое перечисление позволяет понять, что нашей основной задачей был рассказ о характере поколения, свершившего великую историческую миссию, и тем самым рассказ о стране, воспитавшей подобных людей.

— *Вы пришли к работе в политическом*



Кадр из нового фильма Е. Вермишевой «Война окончена — борьба продолжается», венчающего ее трилогию о Вьетнаме

кинематографе, сняв более сорока картин о нашей стране, пройдя школу «Новостей дня». Считаете ли вы такое начало обязательным для тех молодых документалистов, которые стремятся работать над лентами, связанными с проблемами международной жизни?

— Я бы ответила, что такой путь желателен для моих молодых коллег. Опыт воспитывает в документалисте оперативность, мобильность, способность входить в контакт с людьми, четко и быстро ориентироваться. Снимая картину за пределами нашей страны, документалист должен обладать всеми этими качествами, времени на учебу за рубежом документалисту не отпущено. Опыт помогает разглядеть суть явления, а не идти за первым, нередко совсем неточным впечатлением. Жесткие съемочные сроки исключают возможность пересъемки, вот поэтому надо уметь все и уметь точно...

Опыт помогает в общении с людьми, которых предстоит снимать — помогает интервьюированным легко, раскрепощенно вести себя перед камерой, что не может не сказаться позже на интонации всей картины.

Наконец, кинематографист, уже поработавший с документальным материалом, обретает умение точно оценить факт, отстоящий во времени, правильно расценить суть явлений, его связь с настоящим, причинную, следственную...

Конечно, метод, который я выбрала для себя, я не рассматриваю как эталон, возможны другие формы, методы, жанры — политический памфлет, фельетон, фильм-расследование, фильм-интервью и т. д.

Я говорю лишь о том, что оказалось ближе всего мне.

Было бы грустно, если бы все мы вдруг начали работать по единому образцу, и наши картины оказались бы неотличимыми близнецами. Я думаю, что однообразие бывает следствием равнодушия, нежелания с головой погрузиться в материал, открыть неожиданные ракурсы.

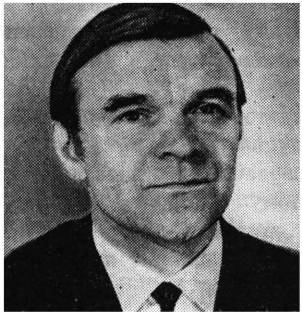
Важно не повториться, вовлечь зрителя в атмосферу картины, заразить его тревогой, дать зрителю возможность ощутить себя соучастником событий — тогда политический кинематограф достигнет своей настоящей цели.

Мне кажется, что точкой отсчета в творческом обращении художника к той или иной теме, жанру, направлению всегда становится накопленный к тому времени жизненный опыт, определяющий наши интересы, нашу жизненную позицию, отношение к тому, что происходит рядом с нами.

Современный документальный кинематограф многолик и разнообразен. Сегодня в нем трудно выделить преобладание какого-то одного жанра. Однако можно говорить об определенной устремленности кинематографистов разных стран к созданию политического фильма, вплотную связанного с международными актуальными проблемами. Мы встречаемся на экране с прямым политическим репортажем, с фильмами, смонтированными из хроникального материала прошлых лет, в которых дана открытая оценка фактов, с картинами, где экран обнаруживает свидетельства очевидцев, иногда участников тех или иных событий, и эти достоверные показания в результате могут сложиться в документ, приобретающий особо точное звучание.

Создать картину, сопряженную с общественными, социальными категориями, нелегко. Надо уметь вести за собой зрителя — то есть режиссер должен незримо присутствовать в своем фильме, вдыхая в него накал, страсть, заражая зрителя своими эмоциями.

Интерес к политическому кинематографу безусловен. Наши современники хотят ощутить свою сопричастность со всем окружающим миром, его борьбой, его потрясениями. Они хотят осмыслить духовный и политический опыт человечества. И мы обязаны удовлетворить их ожидания, должны дать им фильмы, содержащие в себе динамичный, подвижный образ современного мира.

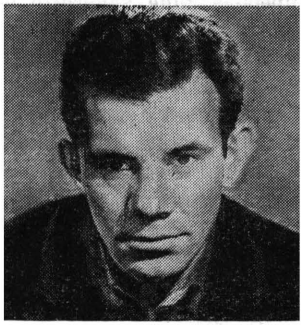


Ю. Бондарев

О присуждении Государственных премий

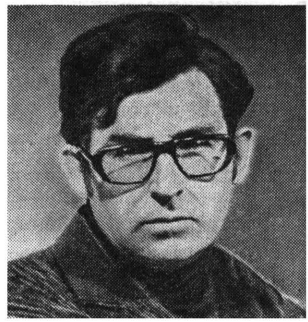
Из Постановления Совета Министров РСФСР

Совет Министров РСФСР, рассмотрев предложения Комиссии Президиума Совета Министров РСФСР по Государственным премиям РСФСР, постановляет:
Присудить Государственные премии РСФСР 1975 года:
В области киноискусства — премии имени братьев Васильевых



Е. Григорьев

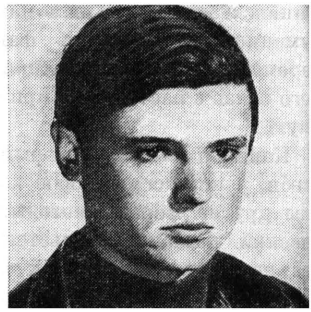
Г. Егиазаров



Ф. Добронравов

В. Голиков

Г. Жженов



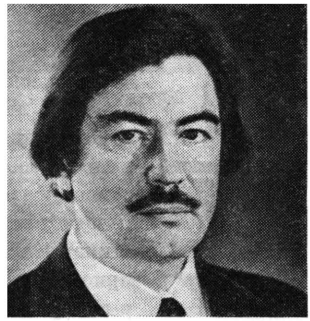
Б. Токарев

БОНДАРЕВУ Юрию Васильевичу, ГРИГОРЬЕВУ Евгению Александровичу, авторам сценария, ЕГИАЗАРОВУ Гавриилу Георгиевичу, автору сценария и режиссеру-постановщику, ДОБРОНРАВОВУ Федору Борисовичу, оператору-постановщику, ГОЛИКОВУ Василию Васильевичу, художнику-постановщику, ЖЖЕНОВУ Георгию Степановичу, ТОКАРЕВУ Борису Васильевичу, актерам — за художественный фильм «Горячий снег» киностудии «Мосфильм».

Государственных премий РСФСР

РСФСР в области литературы, искусства и архитектуры 1975 года

Я. Лапшин



И. Лукшин

ЛАПШИНУ Ярополку Леонидовичу, режиссеру-постановщику, ЛУКШИНУ Игорю Васильевичу, кинооператору — за художественный фильм «Приваловские миллионы» производства Свердловской киностудии.

Г. Зубков

Е. Андриканис

В. Степанов

ЗУБКОВУ Георгию Ивановичу, автору сценария, АНДРИКАНИСУ Евгению Николаевичу, режиссеру, СТЕПАНОВУ Вячеславу Дмитриевичу, кинооператору — за документальный телевизионный фильм «Дорогами согласия, дорогами содружества» производства творческого объединения «Экран».

«Сердце Корвалана»
«Рядом с солдатом»
«Белый башлык»
«Концерт для двух скрипок»
«Земляки»
«Афоня»

Л. Донец

Товарищ Лучо

«Сердце Корвалана»
Автор фильма Роман Кармен. Режиссер О. Трофимова. Главный оператор П. Шумский. Текст читает В. Татарский. «Мосфильм», 1975.

1. «Чили, любовь моя...»

Гражданская война в Испании, 1936 год, Великая Отечественная, 1941—1945 годы, революция на Кубе, 1956 год. Победа Народного единства и фашистский путч в Чили, 1970—1973 годы.

Для документалиста Романа Кармена это не только годы, метящие драматические события в истории стран и народов, в истории человеческих судеб. Это годы, отмеченные и в его собственной судьбе. Он снимал идущих в атаку республиканцев и ослепших от слез женщин в трагической Испании. Он снимал заснеженные, вздыбленные войной поля России и суд народов над теми, кто хотел поставить на колени народы,— Нюрнбергский процесс. Он снимал пылающую от солнца и революции Кубу. Он снимал Чили — во время надежд, во время тревог, во время борьбы.

Он всегда там, где «бой идет святой и правый, смертный бой не ради славы, ради жизни на земле». Он всегда с теми, кто защищает народ, прогресс, свое человеческое, национальное, гражданское достоинство, кто борется с насилием, угнетением — с мужественными, бесстрашными людьми.

Не удивительно поэтому, что последние фильмы Кармена связаны с трагической судьбой Чили — еще не дописанной историей страницей борьбы и страданий отважного народа.

Фильмы «Пылающий континент», «Чили. Время борьбы, время тревог», «Камарадос». В каждом из них эта узкая полоска латиноамериканской земли стала олицетворением духа революции, борьбы за свободу. Она искрилась улыбками людей на площадях; молчала под дулами фашистских автоматов; кричала срывающимися голосами на похоронах; звенела россыпью своих гневных, мятежных песен.

Творческий путь Кармена — это путь от эпоса к лирике, от объективного документа к документу, ставшему свидетельством л и ч н ы м, собственной болью и радостью, связавшему родственными, кровными связями голоса времени с голосом автора. Публицистика Кармена с каждым новым фильмом приобретает все отчетливее выраженный, острый привкус пережитого и перечувствованного лично.

В одном из чилийских эпизодов фильма «Камарадос» звучит низкий, волнующий голос генерального секретаря Коммунистической партии молодежи Чили Гладис Марин. Это ее обращение к людям доброй воли всей земли: «Друзья и братья во всем мире! Самые темные, самые реакционные силы терзают Чили... Мы обращаемся к вам, прислушайтесь к Чили, моей любимой, ласковой, гордой, щедрой, скорбящей земле!.. Люди доброй воли, начните поход в защиту полоски земли, маленькой и далекой, народа достойного и боевого»... И через преодоленное соучастием пространство и время, словно ласково держа Гладис Марин за руку, стирая горечь ее слов, вбирая в себя их доверительность и боль, Кармен отвечает ей в фильме: «Мы слышим тебя, дорогая, бесстрашная Гладис, настанет время улыбок в твоей ласковой, гордой, скорбящей стране. Мы слышим тебя».

«Сердце Корвалана»

Это не просто диалог. Это диалог близких людей, друзей, товарищей по общему делу борьбы за человеческое достоинство и свободу. Этот диалог Кармен продолжает в своей последней картине «Сердце Корвалана», посвященной герою и мученику скорбящей страны — генеральному секретарю Коммунистической партии Чили товарищу Луису Корвалану.

2. «Человек на все времена»

«Я люблю жизнь, но не боюсь смерти». Кармен приводит в фильме эти слова Луиса Корвалана, сказанные им в интервью с бразильским журналистом, прибывшим для беседы с Корваланом на остров Досон.

В этих словах — смысл образа Корвалана, Лучо, как его ласково и любовно называют друзья и соратники. Двухголосая антитеза этих слов пронизывает всю картину. «Сердце Корвалана» — это фильм о жизнелюбивом и мужественном человеке. Человеке веселом и стойком, добром и бесстрашном. О человеке, над которым ежечасно, ежеминутно нависает угроза смерти.

Кадры старой хроники, фотографии, интервью — вот тот изобразительный материал, которым располагал Роман Кармен при создании фильма. Но живет в фильме, как его материализованный компонент и отношение автора к материалу, отношение к своему герою, который для режиссера — человек, выражающий красоту и правду времени. В этом одновременно аскетически достоверном и романтическом ключе делает Кармен фильм о Корвалане.

Фильм построен как повествовательный рассказ о Корвалане, который не имеет фабульного, биографического или событийного стержня. В нем нет и временно́й последовательности. Он возвращается вспять, что-то вспоминает, тормозится, продолжается. В нем есть интонации будничные, поэтические, трибунные. Его выстраивает, цементирует, направляет авторское чувство — богатое интонационно, цельное в своем главном посыле. Это рассказ лирический, сдержанный по тону, волнующий внутренним драматизмом, перерастающий в кульминации в открытый пафос. Образ жизнелюбия и насилия, жизни и смерти — вот его подспудные движущие силы. «Познай, где свет, поймешь, где тьма».

Кадры хроники. Сенатор Корвалан выступает с трибуны. В его внешнем облике, манере говорить, держаться есть безусловная

интеллигентность, достоинство человека, сознающего, что он творит живое дело. Какая-то располагающая неброскость, природная элегантность, непоказная надежность. В нем нет никакой избыточной, обычной для юга, экспансивности. Он уравновешен, спокоен, мягок. С ним просто и тепло.

Крестьянский сын, голодавший в нищих кварталах пригорода Сантьяго, с шестнадцати лет — народный учитель, затем профессиональный революционер, подпольщик, редактор «Эль Сигло», главной газеты чилийских коммунистов. Сенатор Луис Корвалан. Сенатор в крестьянском пончо. Наш Лучо.

Кадры хроники из жизни страны в дни Народного единства. Кармен выбирает для своего рассказа эпизод одного из молодежных маршей тех дней. В этих рядах иногда шагал и пожилой человек в крестьянском пончо.

А вот фотография Корвалана у стены, расписанной юными художниками лозунгами Народного единства. Он стоит в удивительно озорной, эксцентричной, прямо чаплинской позе, смешливо отставив ногу, словно делает какой-то веселый, ироничный пируэт.

Смеющийся Корвалан на фотографии, открытые, смелые лица ребят в рядах молодежного марша. Длинные планы, создающие ощущение света, воздуха, свободы. И сразу, встык, по контрасту режиссер монтирует короткие, как неожиданные удары, планы: фашистские молодчики в касках, мрачно сидящие с автоматами в грузовиках; люди с заломленными сзади руками, подталкиваемые автоматами; улица города с мусорной свалкой, отбросами, среди которых ходят вперевалку какие-то неузнаваемые, жирные, неповоротливые голуби, напоминающие грифов. Короткий монтаж известной хроники. Другие лица, другая жизнь. Образ угрозы, насилия. Черный день в истории Чили. Убит Альенде. Арестован Корвалан.

И еще один образ фильма. Образ смерти. Остров Досон. Самый страшный концлагерь в Чили. Смонтированные кадры этой забытой богом земли у порога Антарктиды леденят душу. Острые, колючие куски льда едва шевелятся в тусклой, безжизненной воде. Зябко поджимают лапы и взмахивают крыльями одинокие птицы. Безлюдна бесконечная снежная пустыня с черными лишаями проталин. Покореженные, искривленные изломы деревьев. И над всем этим в звуковом решении эпизода — скулящий вой метели. Сюда вместе с другими руководителями Народного единства был заключен Луис Корвалан.

Хроникальный образ смерти переходит в графический — на экране рисунки одного из узников Досона, который долгое время был в заключении вместе с Луисом Корваланом, известного чилийского архитектора Мигеля Лаунера.

«Его рисунки, сделанные в лагере смерти, приобрели сегодня ценность обвинительного документа», — спокойно комментирует рисунки В. Татарский. Кстати сказать, он читает весь авторский текст фильма в безупречно строгом интонационном рисунке, волнующим своим сдержанным пафосом, благородством пропорций в сопереживании. Бывают голоса, как и лица, которым сразу веришь. Именно такой голос у Татарского. Веришь, что это не просто слова, звуки, фразы. Что в них — человек. И то, что он передумал, пережил. Поэтому дикторский текст в исполнении Татарского становится в фильме одним из главных компонентов его мужественного и лирического звучания в целом.

Ценность обвинительного документа приобретает и интервью с Мигелем Лаунером, бывшим узником лагеря Досон. Все в этом интервью — обвинительный документ. И сам факт его живого свидетельства, свидетельства обвинения. И его рассказ о Корвалане, страшный своей детализированностью, бытовой достоверностью, умением передать ощущение безысходности, ставшей ежедневной жизнью заключенных.

«На Дóсоне мы выполняли непосильно тяжелую работу. Но в отношении Лучо тюремщики проявляли особую злобу, хотели уничтожить его физически. Он волочил тачку с камнями весом в девяносто килограммов, волочил по сыпучему песку до самого лагеря. Так работали каждый день в течение всей недели. И несмотря на то, что мы были физи-

чески ослаблены, товарища Лучо все время заставляли грузить тачку камнями. А другим заключенным, которые были в лучшем физическом состоянии, не позволяли оказать ему помощь».

И внешняя пластическая выразительность Мигеля Лаунера, когда он переламывается в поясе, горбит спину, вытягивает вперед напряженные руки, показывая, как Лучо волочит тачку с камнями, помогает ощутить, к а к там, на Досоне, жить человеку, действием усиливает, дает п о ч у в с т в о в а т ь драматический смысл своего рассказа.

И неожиданное его прямое, как с экрана телевизора, обращение в зал, которое в упор, требовательно взывает к отмщению. Ломкий голос Мигеля Лаунера, набравший в эти минуты высоту и звучность, ставший почти пророческим, звучит грозно и страстно: «Нас подвергали, кроме того, и психологическим издевательствам. Вот, например, как мы обедали на острове Досон: между столами прохаживался лейтенант Валенсуэла — я называю его имя, мы никогда не забудем его, когда-нибудь он предстанет пред нашим судом, — он наставлял на каждого свой автомат, целясь прямо в затылок. Так под дулом автомата мы должны были быстро съесть обед, который состоял из тарелки фасоли и гнилых овощей. Тарелка днем и тарелка вечером».

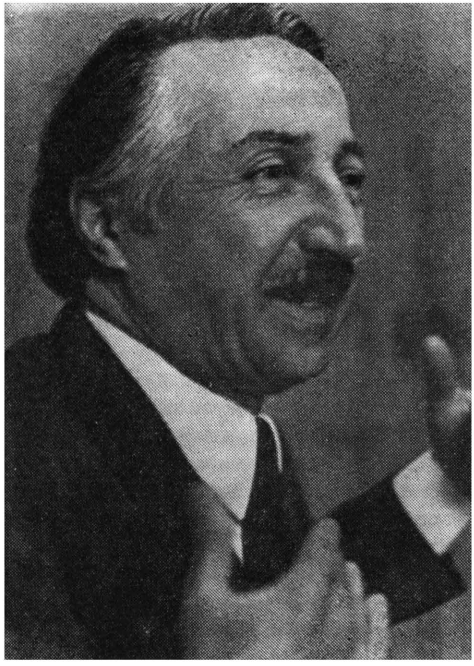
Весь эпизод о Досоне пронизан гневным напряжением. С особенной силой, силой факта, он говорит о мужестве Луиса Корвалана, революционера, борца, коммуниста, о силе его духа.

Внутренне подвижная, чуткая к эмоциональным сломам и перепадам атмосфера фильма после драматической напряженности эпизода с Лаунером переходит в теплоту лирического рассказа о Корвалане — народном учителе, отце, муже. На экране монтируются фотографии Корвалана с его дочерьми, фотографии его жены и друга Лили, а на их фоне, по ассоциации с ними — кадры ранней весны. Робкое, ласковое солнце, капель, играющие мальчишки — то короткое время, когда проходят зимние холода, все тает, светится, добреет. Это эпизод-пауза. Лирическая покойная минута. Минута жизни. Музыкальная тема его, повторяющаяся в фильме еще несколько раз, печальна, светла и непрочна, как переменчивое солнце ранней весны. Редкая счастливая минута в жизни Корвалана. Минута из прошлого. «На его примере мы понимали не только, что такое борьба, мы понимали, и насколько прекрасна жизнь»,— говорит в фильме о Луисе Корвалане его сын.

И еще один лирический эпизод фильма, посвященный, можно сказать, улыбке Корвалана. «Улыбке, которую мы знаем»,— так говорит его сын об улыбке отца, как о чем-то материализованном, прочном, как о черте характера, глубинном свойстве этого сурового и мужественного борца. Действительно, улыбка — едва ли не самая безусловная примета его облика. И лучи-морщины у глаз, по которым она течет.

Кармен монтирует серию фотографий Корвалана: вот Лучо с рабочими, с Пабло Нерудой, с Фиделем Кастро, один. Фотографии разные по времени. И время проходит перед нами, меняя облик Корвалана. Волосы его становятся жестче и белее, стареет лицо, и только лучи-морщины, разбегающиеся от углов глаз, чем глубже, тем веселее. Словно время и старит и молодит его, словно он узнает что-то новое, занятное, интересное о жизни, словно смотрит в нее, не отводя глаз, словно становится равен ей, вечной, в своей мудрости и неувядаемости. «Веселые глаза человека, который не сдается». Это Хемингуэй сказал, конечно же, именно о таких глазах, как у Лучо.

30 апреля 1975 года московское радио передало прямой разговор журналиста Эдуардо Лабарка из Москвы с чилийской телефонисткой, которая связала его с концентрационным лагерем Риток, куда после Досона был переведен Луис Корвалан. Лабарка сообщал, что Луису Корвалану присвоена Международная Ленинская премия мира. Фильм Кармена воссоздает этот эпизод с Эдуардо Лабарка, пользуясь магнитной записью его разговора, достигая документального эффекта присутствия, сиюминутности события — мы чувствуем



«Сердце Корвалана»

себя его свидетелями, соучастниками. И словно спрессовывается, преодолевается пространство — голос неизвестной телефонистки (она не пожелала себя назвать, но это тоже примета той жизни, которой живут сейчас люди в Чили) сообщает, что известие о присуждении Ленинской премии принято. «Сеньорита, прошу вас передавать то, что я буду говорить». — «Говорите, сеньор». — «Говорит из Москвы журналист Эдуардо Лабарка, из московского радио. Нам нужно передать заключенному Луису Корвалану сообщение чрезвычайной важности».— «Передаю ваши слова. Говорите, сеньор».— «Сообщение следующее. Луис Корвалан удостоен Ленинской премии мира. Просим передать, что эта премия присуждена ему сегодня... Радио Москвы благодарит вас, сеньорита. Всего вам хорошего!»

Эпизод заканчивается кадром огромного современного города, снятого с верхней точки, над которым, как нити, связывающие людей, протянулись телеграфные провода. Нити, связывающие людей... Митинг солидарности с народом Чили на автозаводе в Тольятти... Кадры хроники — демонстрации протеста против чилийской военной хунты с вмонтированными надвигающимися названиями стран: «Мексика», «США», «Англия», «Бразилия», «Франция», «ГДР», и голос автора фильма, который становится патетичным, предсказующим, чеканится ритмами поэтических повторов, создает волнующий параллельный монтаж внутри словесной канвы, сливается с голосами честных людей всего мира: «Если бы вы, чилийцы, видели все это! Если бы все вы, кого мучают, пытают, кому сейчас выламывают руки, кого ведут на расстрел, если бы вы видели все это!

Если бы вы услышали эти голоса земли! Голоса в вашу защиту!..»

Но это еще не конец фильма.

В финале его — отрывок из письма Луиса Корвалана из лагеря Ритоке сыну Луису Альберто.

Сыну, которого больше нет.

3. «И выросли сыновья...»

Это самая драматическая часть фильма, потому что она свершается на наших глазах. Буквально на наших глазах. И все-таки она кажется невероятной, немыслимой, невообразимой...

Фильм «Сердце Корвалана» начинается привычными в документальных фильмах кадрами летней многолюдной улицы. Камера выделяет в толпе фигуру молодого человека и следует за ним. Он очень хорош собой — это первое, что замечаешь. В остальном же проход его в уличной толпе более чем будничен. И потому странным несоответствием звучат на этой деловой улице полные драматизма слова закадрового голоса рассказчика: «Этого юношу мы сняли в сентябре 1975 года в Софии. Он выжил, и этому трудно поверить... Как истязали его в подвалах чилийского гестапо... Совсем недавно... Его избивали. Потерявшего

сознание били прикладами, топтали сапогами... Подвешивали вниз головой, пытали электрическим током. Пытка, от которой можно потерять рассудок... Ему 28 лет. Луис Альберто. Сын генерального секретаря Коммунистической партии Чили Луиса Корвалана».

Роман Кармен начал снимать картину, когда Луис Альберто только что вышел из застенков Пиночета и обосновался в Болгарии. Красивый молодой человек с нежным, чистым лицом, с мягкими, черными прядями волос, обрамляющими лицо четкой волнистой линией. Очень спокойный, сдержанный. Беспрерывно курит, но без всякой нервозности. Рассказывает лаконично, несколько даже отстраненно. Очень похож на отца и вместе с тем не похож. Почти не улыбается.

Подробное интервью с Альберто Корваланом снято и смонтировано в картине так, что он периодически появляется на экране на протяжении всей картины и, можно сказать, ведет рассказ об отце параллельно с рассказом автора. Характерно: Луис Альберто сидит за столом в одной и той же позе, фронтально к зрителю, и кадры, в которых он присутствует, все внешне статичны. Но зато как насыщены эмоционально, как динамичны внутренне! Портрет его искусно снят в чистой, глубокой, выразительно спокойной тональности. В лице Луиса Альберто как будто никаких эмоций (снимал интервью главный оператор фильма П. Шумский), но психологическая пристальность камеры сразу же обнаруживает в его облике подробность, от которой уже нельзя освободиться. Она вызывает в нас какое-то подспудное внутреннее движение, ощущение тревоги, боли: зрачки Луиса Альберто время от времени расширяются и становятся неподвижными, а веки глаз все время напряженно морщатся. Так бывает, когда человек постоянно смотрит внутрь себя, во что-то мучительное, хочет одновременно и отогнать эту мучительность и сосредоточиться на ней. Когда в человеке живет постоянная боль, ее, может быть, не всегда чувствуешь, но она дает себя знать каким-то рефлекторным внутренним ощущением.

Луис Альберто несколько оживляется, когда рассказывает о самом дорогом, милом его сердцу — о маме, о ее мужестве, о том, как отец любит ее, как он ласково и смешливо называет ее «моя половинка апельсина».

Но чем драматичнее его рассказ, тем ровнее и отдаленнее звучит его голос. И только трепещут, подрагивают веки. «Мой арест произошел после очень крупной операции, когда в доме, где я живу, было арестовано 60 человек. Это началось еще до комендантского часа, около 5 часов утра... Тогда были арестованы и женщины, даже беременные женщины, дети, старики».

Он останавливается на этой фразе и несколько раз утвердительно кивает головой, словно подтверждая то, во что трудно поверить.

«Я вспоминаю последние слова, которые мы сказали друг другу в августе прошлого года в концлагере Ритоке... Он тогда прибыл с Досона и на лице у него были следы издевательств»,— веки Альберто прыгают, собираясь в мучительные морщины. Они живут отдельно от спокойного нежного лица, живут своей потаенной жизнью, своей неумирающей болью.

Что может быть радостнее в жизни отца, коммуниста, революционера, чем повторение этой жизни в сыне, который продолжает дело отца?! Еще вчера у самого Корвалана были мягкие черные волосы... «Мы не успели оглянуться, а сыновья уходят в бой»... Еще вчера у его сына были мягкие черные волосы...

Первая половина фильма «Сердце Корвалана» снималась при участии живого Луиса Альберто. Во вторую часть картины он пришел уже мертвым. Он умер от разрыва сердца.

В кадре гроб с телом Луиса Альберто. Чистое, нежное лицо. И как странно: рот его немного приоткрыт, обнажая жемчужные зубы, словно в улыбке. Вот оно, мучительное счастье документального кино! Оно идет по следам человека. Оно оставляет его след на пленке, оно фиксирует «жизни и смерти спутанный бег».

«Двадцать восемь лет. Разрыв сердца. Нет, это не смерть от сердечной болезни. Это

«Сердце Корвалана»

убийство. Убийство»... Голос Татарского срывается. Как может сорваться голос у человека, рассказывающего о непоправимом, личном горе.

Это срывается голос картины, которая сейчас не просто обвиняет. Она скорбит и потому приобретает силу и величавость реквиема.

Репортаж похорон Луиса Альберто лаконичен и молчалив. Вцепившиеся в руки друзей, побелевшие пальцы Рут, жены Луиса Альберто.

Люди, молча стоящие на коленях у гроба. Развернутая на камеру могильная яма, засыпаемая землей. И охрипший от горя и ярости голос, выкрикивающий: «Луис Альберто Корвалан! С нами! Сейчас! И всегда! Сейчас! И всегда!»... Голос, напоминающий другие похороны, похороны Пабло Неруды, у которого тоже разорвалось сердце, напоминающий о трагедии Чили — «ласковой, гордой, щедрой, скорбящей земли».

Роман Кармен заканчивает картину лирическим послесловием. В нем — возврат в прошлое и обращение в будущее. По пустынному берегу моря идет в глубь кадра, удаляясь от нас, Луис Альберто за руку со своим маленьким сыном Диего. И этот примелькавшийся в документальном кино кадр-знак— берег моря с бредущими по нему людьми — здесь не претендует ни на символическое обобщение, ни на акцентированно элегическое настроение.

Это просто большое пространство. Пространство, где много земли, неба, моря, где отчетливо слышны и хорошо запоминаются строки из письма Луиса Корвалана из лагеря Ритоке сыну Луису Альберто: «Дорогой Альберто, сегодня твоему маленькому Диего исполнилось столько же, сколько было тебе, когда мы подвергались преследованиям, когда я был заключен в лагерь Писагуа. Эти времена остались позади. Так же и эта черная ночь пройдет. И твой сын вырастет в новом обществе, где будет счастье для всех».

Письмо Луиса Корвалана, заточенного в лагерь, сыну, которого больше нет, о внуке, который еще делает свои первые в жизни шаги. Какие мучительно разорванные узы! И все же нет ничего крепче уз, связавших этих троих.

Неистребима вера человека в то, что «черная ночь пройдет, и будет счастье для всех». Неистребимо дело человека, который борется за свободу своей родины, за счастье ее детей.

С такими людьми всегда была камера Романа Кармена. Об этих людях и его новый фильм.

Д. Фирсова

Шел оператор...

«Рядом с солдатом»

Сценарий К. Славина. Режиссер И. Гелейн. Комментаторы Р. Кармен, В. Хмара. Оператор О. Воинов. Звукооператор К. Никитин, ЦСДФ, 1975.

Есть у меня одно письмо, которое я храню отдельно от всех остальных — даже от самых дорогих мне писем отца. Пронзительной болью опаляет оно меня каждый раз, когда я перечитываю его. Вот строки из этого письма: «Только что погас экран телевизора. Я потрясена до глубины души! В фильме увидела своего мужа. Да, да, это он! Он такой, каким остался в моей памяти—молодой, сильный... Это он, Гаев Виталий Сергеевич, мой муж!... Я всю свою жизнь ждала, что полковника Гаева когда-то должны вспомнить, должны отдать должную дань... Пусть он ничего не сказал — этот кадр, но для меня это очень много. Это последние часы его жизни. 8 мая 1945 года при освобождении Оломоуца он был убит... Он весь был изранен, только на лице было сделано 24 шва, и делал их сам Бурденко. Сломано 4 ребра, треснута кость правого предплечья, прострелены обе ноги, и последнее время он ходил с тростью, прихрамывал. И вот финал — смерть... Я всегда плачу, когда слышу и читаю слова приказа Министра Обороны СССР — «Вечная слава героям, павшим в боях за свободу и независимость нашей Родины!» Моя сердечная благодарность за эту память, за эти слова!»

Нелегким грузом боли и вины лежало это письмо среди других подобных писем. Во-первых, потому, что не смогла я вовремя ответить на него. Во-вторых, потому, что у тех, кому предназначались пронзительная благодарность и боль этого письма, мы все еще в большом долгу.

Тридцать лет мы делали фильмы о войне — благодарная дань солдатам, офицерам, генералам. Тридцать лет рассказывали о героизме русского солдата — разыскивали героев и героинь, возвращая их людям, жизни, славе.

И тридцать лет скромно простоял в тени фронтовой кинооператор — тот, кто на вечные времена оставил людям зримую память о войне, тот, кто сохранил живыми образы героев — сотен тысяч героев, подобных полковнику Гаеву, тот, кто всю войну был рядом с солдатом, вместе с солдатом, сам был солдатом и к кому в полной мере относятся строки приказа Министра Обороны СССР: «Вечная слава героям, павшим в боях за свободу и независимость нашей Родины».

Вечная слава Володе Сущинскому. Вечная слава Маше Суховой. Вечная слава Коле Быкову. Каждому пятому фронтовому кинооператору — вечная слава! И вечная память!

Память, пришедшая, может быть, поздно, но теперь уже — навсегда.

Фронтовой кинооператор стал героем фильма Константина Славина и Игоря Гелейна «Рядом с солдатом».

Фронтовой кинооператор — образ, рожденный из характеров и судеб, труда и подвига 257 операторов, снимавших на дорогах войны.

В фильме не раз называются имена фронтовых кинооператоров, да и начинается он с длинного, очень длинного списка их имен. А потом Роман Кармен, который комментирует картину, перечисляет имена друзей, когда мы рассматриваем их фронтовые фотографии. И это уже одушевленные, дорогие для нас имена...

Затем имена звучат на кадрах разрушенного Ленинграда, Сталинграда, Севастополя... И тогда за ними, этими именами, встает не просто конкретный живой человек, а человек и его дело, человек и его подвиг.

Этот фильм — «война сердцем оператора». Ибо нельзя сказать «война глазами оператора» — сегодня мы все видим ее только «глазами оператора». Но этот фильм — именно «сердцем оператора» — воина, разделившего все, что выпало солдату, что выпало народу, что выпало стране — до последней капли...

«Почему нам порой удавалось снять войну, что называется, впритык? Да потому, что до-

«Рядом с солдатом». Операторы В. Микоша и Д. Рымарев в сражающемся Севастополе

рога оператора и солдата всегда была одна»,— говорит в фильме фронтовой кинооператор Роман Кармен.

Десятилетия идет по экранам советский солдат — победитель фашизма. Но ни фильм Константина Симонова, ни другие документальные ленты о войне не могли появиться, если бы в свое время по тем же дорогам, по которым шел солдат, не шел оператор, если бы он, оператор, не снял всего того, что стало сейчас вдохновляющим рассказом о бессмертном подвиге солдата, рядом с которым был и оператор. И не просто рядом: вспомним, что Борис Шер сменил, когда это стало нужно, киноаппарат на пулемет и сбил вражеский самолет; Ефим Лозовский горел в танке вместе с экипажем; Маша Сухова погибла, прикрывая отход партизан... Примеры — бесчисленны.

Удивителен, как подтверждение этой общности судеб, сталинградский эпизод с Валентином Орлянкиным. И рассказ его о том, как снимал он пулеметчика Стародубцева, о том, как погиб Стародубцев, и как жена его написала Орлянкину, что ходит в кино смотреть на своего мужа — живого и мертвого. И потрясающий, чудом снятый А. Кричевским кадр, когда самого Орлянкина, тяжело раненного, вытаскивают из танка.

Удивительны лица в этом фильме. Лица солдат. Лица операторов. Не случайно они так похожи: подчас даже не отличишь, где солдат, а где оператор. Те же глаза, полные боли, — под Москвой в сорок первом, та же решимость во всем — в окопах Сталинграда, та же радость — в освобожденном Севастополе, то же озорство — на коротком привале, та же смертельная усталость — на бесконечных дорогах войны...

«Цена одного кадра»... Какая она — цена одного кадра? Ведь тогда, когда цепь залегала под артналетом врага, оператор должен был оторваться от земли и снимать. Когда солдат строчил из пулемета или хватался за гранату, потому что враг был лицом к лицу, оператор должен был снимать. И когда вражеские самолеты пикировали на город и все живое пряталось и замирало, оператор должен был снимать. «Он снял разрыв этого снаряда, снял свою смерть», — говорит Кармен о последнем кадре Володи Сущинского. Вот она — цена одного кадра. За такой кадр от-

дали жизни Муромцев, Быков, Сухова... А сколькие умерли после войны — не от старости, не от ран—не выдержало сердце, переполненное болью и состраданием, надорванное испытанным и виденным. Ведь операторы столько раз страдали от ран вместе с ранеными солдатами, столько раз умирали вместе с убитыми. Тысячи раз... Советские художники, воспитанные партией, они на протяжении всех этих страшных лет не утратили, не могли утратить чувства сопереживания с теми, с кем шли в одном ряду к победе через утраты и боль. Потому что главное качество человека — дар сопереживания. И если все привыкали, то оператор не имел права привыкать. Всем примелькалось — им не должно было примелькаться. Чтобы не притупилось зрение, чтобы не потерялась зоркость, чтобы видеть, а видеть — значит сопереживать.

«Когда мы говорим о военной хронике, то главное, что меня поражает в советской хронике — это ее этическая сторона, человеческая тонкость и духовность»,— говорит в интервью, снятом для фильма, немецкий режиссер Йоахим Хельвиг, автор фильма «Дневник Анны Франк».

Духовность нашей хроники была в самом ее идейном, творческом посыле, так точно сформулированном А. П. Довженко: «Покажите солдатский тяжкий труд, снимите смерть солдата. Плачьте сами, но снимайте. Пусть увидят все, как и ради чего умирает наш солдат. Снимайте людей, ибо они своим тяжким трудом, трудом непосильным, изнурительным, трудом и страданиями борются за будущий мир»...

Три с половиной миллиона метров отснятой на фронтах кинопленки — это подвиг операторов: человеческий, воинский, художнический. Цену сделанного ими даже и сегодня еще нельзя до конца осознать и осмыслить.

«Тогда, в сорок первом, после выхода на экраны фильма «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой», в частях нам говорили о том, что, товарищи, вы создали новое оружие. У солдат поднялся дух наступательный, вера в то, что немцев можно бить...» — вспоминает оператор Павел Касаткин.

500 номеров киножурналов и спецвыпусков, 101 документальный фильм, и среди них — «Сталинград», «Битва за нашу Советскую Украину», «Битва за Кавказ», «Черноморцы», «День войны», «Берлин»...

Каждый фильм — овеществленная вера в победу. Каждый фильм — душевный подъем. удесятеренный порыв к действию, к борьбе.

И только после первых документальных фильмов родилось наше военное игровое кино с его суровым и мужественным реализмом. Сначала был «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой», а потом — «Радуга», «Она защищает Родину», «Два бойца». И сейчас продолжается этот процесс. «Фильм «Помни имя свое» возник именно из хроники, начали мы с поисков, куда делись дети, снятые при освобождении Освенцима, а результатом стал фильм»,— рассказал киногруппе, снимавшей фильм, бывший узник Освенцима, поляк Шиманский.

В своем интервью он сказал: «Для будущего кинохроника — это документ из прошлого, в которое постепенно иным уже не захочется верить. А кинохроника заставляет верить, она документирует, свидетельствует и сохраняет для будущих поколений документ, пришедшей из прошлого, документ очень важный в данный момент».

«Прошлое, в которое постепенно иным уже не захочется верить...» Охранное свойство жизни — стирать из памяти то, что не дает жить спокойно. Но охранное ли? А если это память целого поколения? Тогда это свойство может стать губительным. Вспомните: вторая мировая война началась тогда, когда на Западе выросло новое поколение, которое не помнило и не хотело помнить ужасы первой мировой войны. Конечно, причина не главная, но такая ли уж незначительная?

Тем, кто пришел и еще придет в жизнь после второй мировой войны, не даст успокоиться эта овеществленная память — три с половиной миллиона метров пленки, отснятой в 1941—1945 годах. Мы

должны были отдать дань ее творцам — кинооператорам-фронтовикам.

Кинооператоры себя не снимали. Редки и случайны кадры, запечатлевшие фронтового кинооператора: отъезд на фронт с «Брянки» киногруппы Байкова; В. Орлянкина вытаскивают из танка; снимает В. Сущинский; похороны Н. Быкова и К. Номофилова; В. Сморо-дин на съемке перехода через Сиваш; М. Пойченко в освобожденном Новороссийске...

Группа И. Гелейна и К. Славина собирала эти кадры «по крохам». По крохам собирались и фотографии — Панов, Бунимович, Касаткин, Небылицкий...

Но прежде, чем взяться за поиск, авторам фильма пришлось... заново познакомиться со своими товарищами — операторами.

«Я по-новому взглянул на многих людей, которые работают рядом со мной. Открылись многие судьбы, по-новому раскрылись характеры. И это, пожалуй, самое яркое ощущение от соприкосновения с темой»,— говорит режиссер фильма Игорь Гелейн.

Группа получила около сотни писем, и многие среди них от тех, кто знал и помнил операторов.

Группа записала километры магнитки с рассказами свидетелей и очевидцев.

И, наконец, надо было снять операторов сегодня, что оказалось очень нелегким делом: Михаил Пойченко, например, со съемки... сбежал, и снять его так и не удалось. С остальными тоже было не просто — человек с камерой перед камерой робел, стыдился рассказывать о себе.

«Рядом с солдатом». Слева направо: оператор Н. Быков (погиб в 1945 году), оператор Г. Могилевский (работает на киностудии «Укркинохроника»), начальник фронтовых киногрупп Л. Сааков (режиссер киностудии «Мосфильм»), оператор М. Ошурков (работает на ЦСДФ)

И еще одна, едва ли не самая большая трудность состояла в том, чтобы съемки сегодняшнего дня, сегодняшние рассказы о войне не проигрывали в сопоставлении с самим материалом войны, эмоциональная сила которого столь велика, что кажется, никакой другой не в состоянии с ним сравняться.

И надо отдать режиссеру должное: современные куски в фильме не проигрывают рядом с военными; в точном сочетании с хроникой они дают как раз тот глубинный временной срез, в котором нуждался фильм.

Сегодняшние репортажи в фильме К. Славина и И. Гелейна значительны, конкретны, точны и, главное — по-настоящему, по-человечески интересны.

Таков самый первый репортаж — когда с экрана говорит ветеран Сергей Гусев, который еще и «при царе-батюшке служил, и испытал все сладости и горести войны...».

Таков и разговор Михаила Ошуркова с Марией Дубниковой при просмотре кадров похорон Николая Быкова.

Таков и рассказ о блокадных днях Ленинграда Ефима Учителя, потрясающий интонацией как бы бесстрастной обыденности. Да, трагедия Ленинграда была и в этом — в том, что люди привыкали к смерти — к смерти на улице, у станка, дома...

Таков и рассказ о Владимире Сущинском — о том, как он предчувствовал, предугадал свою гибель... Фотографии, кадры Сущинского. Вот он веселый, молодой, красивый — и вдруг... А разве не слышали вы об этом от друзей своих, от отца или брата — о предчувствии гибели, томившем их друзей перед боем?..

Эмоционально значителен и рассказ генерала Шатилова о «вездесущем кинооператоре». Рассказ, в котором возникает как бы собирательный образ оператора-фронтовика.

Горько и обидно — не успели снять Ивана Панова, Гая Асланова, Доду Каспия, Сергея Урусевского и многих других.

Но вернемся к фильму. В нем главное — все-таки хроника. Киногруппа определила для себя принцип поиска в хроникальной военной летописи: решила смотреть «остатки» — то, что не вошло в другие фильмы. Причем все, хоть сколько-нибудь «сделанное», рассчитанное «на показ», беспощадно отметалось. Зато вроде бы случайный, неорганизованный кадр — тот самый, что не попал на экран как, по чьим-то меркам, неглавный, второстепенный — приобретал для группы особую ценность. Плюс к этому — отбор хрестоматийных кадров и эпизодов, характерных как раз своей популярностью.

И с экрана повеяло на нас настоящей, жестокой и суровой правдой войны — повеяло самим дыханием времени.

У фильма нет жесткой конструкции, «железной композиции», но сама мягкость ее, кажущаяся «необязательность» волнуют значительно глубже, нежели жесткие конструкции и яркие приемы. В свободном, казалось бы, чередовании идут кадры военной Москвы, Ленинграда, Сталинграда; армейская газета; окопный быт; фронтовые дороги... Бои на улицах европейских столиц, возвращение победителей... Но во всем — плотный сгусток чувств, ассоциаций, образов — неповторимого, дорогого, личного...

Очень выразительно музыкальное решение боевых эпизодов, найденное замечательным художником — звукооператором К. Никитиным. Кстати, если фронтовых кинооператоров было 257, то фронтовых звукооператоров было только два-три. И один из них — Никитин. Это он записал звук в синхронном допросе Вайдлинга, это он записывал голос регулировщицы Лиды Спивак, это он сделал все записи на Темпельгофском аэродроме Берлина в день прилета для подписания акта о безоговорочной капитуляции Германии представителей стран-победительниц — СССР, США, Великобритании, Франции.

И, конечно, одна из главных находок авторов фильма — закадровый дуэт Романа Кармена и Валентина Хмары — оператора-очевидца и диктора военной хроники и военных фильмов. Кармен имел право на слова личные и трепетные. Хмара, оставаясь самим собой, в то же время сам был, если так можно сказать, как, впрочем, и Роман Кармен, «документом эпохи».

«Рядом с солдатом». Р. Кармен и генерал армии П. Батов

В этом своеобразном дуэте, в этом свободном закадровом интервью все точно, все «работает». Все носит тот особый личностный оттенок, который всегда особенно волнует в документальном кино.

Да, фильм глубоко личный для его авторов: для К. Славина и для И. Гелейна, сына фронтового кинооператора И. Гелейна. Для них многое осталось «за кадром», «за фильмом», и, наверное, от этого — особенная глубина и взволнованность их ленты.

Когда Игорь Гелейн-старший пришел на полевой аэродром встречать своих друзей — М. Сухову, О. Рейзман, С. Школьникова и своего ассистента Писарева, которые должны были вернуться из партизанского отряда, он приготовил четыре букета из полевых цветов. Но из самолета вышли только двое, и Гелейну пришлось спрятать цветы за спину, чтобы из четырех букетов сделать два: Сухова и Писарев не вернулись.

Эпизода этого, естественно, нет в фильме: встречу на аэродроме не снимали. А сколько еще таких удивительных воспоминаний осталось «за фильмом», «за кадром»...

Хочется верить, что этот фильм — только начало, что будут у нас фильмы о Суховой, Быкове, Муромцеве, об операторах, снимавших Сталинградскую битву, военный Севастополь, штурм Берлина... Кстати, такие фильмы могла бы подготовить та же группа — подобно тому, как К. Симонов делает сейчас серию фильмов на материале, не вошедшем в картину «Шел солдат...»

...Солдаты встали в рост и ринулись в атаку... Никогда не повторить этого мига — мига атаки.

Никогда не повторить этого кадра — кадра зафиксированной н а в с е г д а атаки...

И, может быть, никогда не вернуть этих людей, убегающих в гущу боя — за горизонт...

А они все встают, во весь рост, и все бегут в гущу боя, за горизонт — живые и невредимые...

Как же благодарен будет зритель тем, кто оставил их жить на экране!..

И как же благодарны должны быть мы тем, кто взял на себя трудную и благородную миссию кинорассказа о фронтовом кинооператоре и выполнил ее достойно — талантливо и взволнованно.

Т. Мамаладзе

Возвращение жанра

«Белый башлык»

Сценарий Б. Шинкуба. Постановка В. Савельева. Оператор В. Ильенко. Художник А. Бобровников. Композитор В. Губа. Звукооператоры Л. Вачи, А. Кузьмин. Киностудия им. А. П. Довженко, 1974.

Нет, не суждено было покоя камере в этом фильме. Притороченная к седлу летящего аргамака, она повторяла ритм скачки: взлетала и падала, парила над пропастью и срывалась в галоп. Звуки погони неотрывно сопровождали это стремительное движение — топот копыт, разрывы пуль, гортанные, похожие на орлиный клекот, вскрики всадников... Но и в те мгновения, когда камера застывала, мы ощущали в этой неподвижности не покой, а напружиненное, готовое к новому взрыву действие. Глаз камеры был подобен то яростному прищуру — так воин следит за недругом, за острием его кинжала, то очарованному взгляду странника, замершего перед льдистыми многогранниками хребтов. А ожидание схватки не может длиться вечно, а очарование взыскует выхода, и вот он, выход: доверься бегу коня, развей чувства по ветру погони!

Нет, не суждено было покоя зрителю фильма «Белый башлык», и он с радостной готовностью принял предложенные авторами динамичные, стремительные ритмы ленты.

Но тут в размышления о природе любимого зрителем героического фильма, навеянные только что увиденной картиной киевских кинематографистов, без стука, без спроса вдруг входит некий мальчик и вносит ужасный беспорядок в заготовленную уже концепцию. Мальчик не знает «Великолепной семерки», еще целую жизнь ему надо прожить до экранизаций Карла Мея и Фенимора Купера, а потом и до отечественных «Неуловимых мстителей» и «Седьмой пули». И «Белое солнце пустыни» не восходило еще перед ним. Но и тогда, в отдалении от экрана сегодняшнего дня, он был объят жаром и огнем приключенческого кино. Жанровые различия и разделения ему неведомы, и «Путешествие будет опасным» пока еще смотрится им так же, как и «Тринадцать», — погоня в Западной пустыне и бой в Каракумах у пересыхающего колодца, схватка горстки бойцов с несметными бандами басмачей равно увлекают его.

Но годы шли. Мальчик рос, постигал многообразный язык искусства, узнавал, что такое вестерн и каково его влияние на сопредельные жанры и отдаленные историко-географические сферы мирового кино... И все же, совершенствуя вкус и обогащая знания, он оставался верен пристрастию своего кинематографического отрочества, желанию видеть на экране смелых людей, настоящих героев.

Хаджарат Кяхба, народный мститель, участник революционных выступлений крестьянской бедноты в Абхазии — один из них. Настоящий герой, герой героев, как называли его люди. Героем героев называют его и авторы «Белого башлыка», фильма, основанного на фольклорном и историческом материале. Называют и — показывают.

Выстрел — сбит замок с засова тюремной повозки. Еще выстрел — на полном скаку валится с лошади всадник. Выстрел за выстрелом — с той и с этой стороны и еще вдогонку Хаджарату, с огромной высоты совершающему прыжок на коне в пучины ночного моря.

Могу ли я, зритель, с незабываемых «Тринадцати» возлюбивший ветер кинематографических погонь, взрывы страстей и разрывы пуль, остаться равнодушным к такому вот событийному динамизму? Не могу! Не могу еще и потому, что среда, колорит, фольклорные истоки «Белого башлыка», внешняя характерность типажей, обычаи, обряды, этнографический рисунок быта, речения, идиомы понятны и дороги мне. И Хаджарат Кяхба с его стихийным порывом к свободе, рыцарственной отвагой, жаждой труда и жаждой очистительной мести — эпическая натура, не признающая над собой ни власти феодала, ни велений политического благоразумия, — понятен и дорог мне. Он единокров-

ный брат гурийского Симона Долидзе, мингрельского Маци Хвития и карталинского Арсена из Марабды — все они, народные мстители, охранители совести и человеческого достоинства, происходят из родственных друг другу исторических, национальных, фольклорных миров. И все они так или иначе отображены искусством — изначально устным народным творчеством, потом — литературой, театром и, наконец, — экраном.

Перебирая сейчас событийную канву «Белого башлыка», ощущаю жгучую остроту составляющих ее «нитей». Известный абхазский поэт Баграт Шинкуба, в чьем творчестве народные сказания о Хаджарате Кяхбе обрели новую, высокой поэзией рожденную жизнь, перевел ее в драматургический ряд, где подвиг сплавлен с обрядом, воинственный клич — с клятвой мести, ритуальный жест — с движением карающей десницы. Согласно этой поэтике атмосфера каждого эпизода мыслится предельно накаленной, обещает максимальное зрительское внимание. И впрямь, захватывающи сцены народного праздника, где Хаджарат в конной скачке побеждает своего обидчика князя Омара и принимает его вызов на поединок. А самый поединок во вспененной Гумисте, меж двух каменистых берегов! И гибель Омара, и весть об этом, доставленная матери князя самим Хаджаратом, вонзающим кинжал в ворота: «...Это я, Кяхба Хаджарат, убил его!» И похороны Омара, погребальный обряд с плакальщицами и произнесенная над гробом клятва — обер-полицмейстер князь Марытхва, вскинув кулак, дает слово извести Хаджарата. Сотня карателей обрушивается на мятежную деревню. Марытхве нужен Хаджарат — безмерны его преступления перед властью. Он не только сразил Омара, а и освободил из заключения агитатора Якова Кузьмича, отомстил за убийство своего односельчанина Бадры, покарав его палача урядника Гидала. Дерзко въехав на коне в зал, где знать во главе с принцем Ольденбургским сговаривается, как усмирить бунтовщиков, он экспроприирует собранные для подкупа крестьян сорок тысяч рублей, на которые потом будет приобретено оружие для борьбы. Наконец, битва в деревне, и — финальные сцены: вернувшимся в деревню крестьянам вновь угрожает Марытхва, и только одно может спасти их от расправы: явка Хаджарата с повинной. Окруженный врагами у родительской могилы, Хаджарат с возгласом «горцы не сдаются!» стреляет себе в сердце.

Какой кинематографист, приступая к съемкам, не задастся вопросом о средствах воплощения такого вот острого, насыщенного взрывными ситуациями драматургического материала? Какой путь избрать ему, искушенному в сложных стилевых исканиях кино, к сердцу зрителей? Пролог «Белого башлыка» свидетельствует: путь этот не самый легкий, не самый проторенный...

Мужественное, резкой, «скальной» лепки лицо Хаджарата (Томас Кокоскир): обаяние силы и достоинства в глазах, в уголках плотно сомкнутых губ — раздумье и улыбка. Мелодия народной песни «Орайда сиварайда», виток лозы, зеленая земля, крытое дранкой жилище, снеговая линия гор — безмятежно единение человека, труда, природы. Белый башлык, белая крестьянская рубаха снежно чисты, незапятнанны. И вдруг — каратели: выстрелы, храп коней, свист нагаек, требования покинуть свою землю. Мир распался. Хаджарат выброшен из него грубо, рывком. На рубахе, разорванной нагайками, расплываются пятна крови. Но не убит, жив Хаджарат. Никнет к земле окровавленной головой и вскидывает ее, и в глазах — мука и решимость. Ползет по земле, припадает к ней и, собрав силы, обретает опору, поднимается...

Несколько раз камера, деформируя фигуру Хаджарата, покажет нам это движение, это преодоление давящей силы, преодоление смерти. И в суровой стилистике начальных кадров неуловимо промелькнет нечто уже знакомое, вроде бы не раз виденное, но не отпугнет мыслью о механическом заимствовании, а настроит на восприятие любимого жанра. А титры, в которых указаны киностудия имени Довженко, режиссер-постановщик Владимир Савельев, оператор Вадим Ильенко — да, особенно это, операторское имя,— подтвердят

«Белый башлык». Хаджарат — Т. Кокоскир

другую догадку: художественная школа украинской кинематографии, ее традиция, эпически широкая манера письма с обостренным вниманием к корневым основам народной жизни, народному быту, воссоздаваемому порой с поэтическим взглядом на эту жизнь,— эта поэтика, сложившаяся в лучших работах довженковцев последних лет, готова к освоению нового для себя национального материала. К освоению, предполагающему сильный этический и художественный эффект воздействия на зрителя.

И еще одно важное обстоятельство открывает нам пролог фильма: очарованность художника краем, которому он посвящает свою работу. Кажется, сама природа Абхазии, «удивительная до бешенства и отчаяния» (А. П. Чехов), рождает порыв и настрой художнической души, предлагает ей решения, краски, оттенки их. Любуясь горными пейзажами, заснятыми Вадимом Ильенко, я вспомнил, как Тенгиз Абуладзе, готовясь снимать «Мольбу», пригласил в группу молодого украинского оператора Александра Антипенко. Режиссера отговаривали: мало ли на студии операторов, сведущих в специфике природной натуры и в особенностях сложного литературного материала? Абуладзе настоял на своем и не ошибся. Впервые попав в горы Пшав-Хевсуретии, Антипенко увидел ее свежим, чистым, свободным от пелены привычного взглядом и столь же непосредственно, раскованно проникся ее мощью, красотой и драматизмом. Полагаю, что нечто подобное произошло с украинским составом съемочной группы «Белого башлыка». И если бы только в пейзажных съемках проявилось стимулирующее воздействие природной среды! Незабываема сцена, в которой крестьяне отвечают пляской на произвол Марытхвы. В этой пляске — прямой вызов, обнаженная воинственность, подчеркнутая ритмами танца и пронзительными гортанными выкриками. Кадры пляски в одном ряду с портретными зарисовками — суровые, внешне спокойные, насмешливые, яростные лица — слагаются в обобщенный символ — символ народного гнева. Физически ощущаемая, упругая, бунтующая сила «поднимает» зрителя.

Эта «подъемная сила» явственно берет начало в гармонии равнонаправленных величин: наполняющего образ внутреннего движения, которое и определяет логику его развития, и внешнего, сюжетного «курса» со всеми присущими героико-приключенческому фильму составными: открытым противостоянием сторон, непримиримостью позиций и конфликтов, разрешающихся в схватках, погонях, перестрелках.

И в то же самое время видно, что романтическая условность образов не снимает с

авторов заботы о характерах, пусть даже в самых традиционных чертах, разумеется, с поправками на национальность героев, место и время действия. Однако в образе и в роли Хаджарата, при скульптурной завершенности внешнего облика, есть немало расплывчатых, а то и вовсе стертых штрихов. И это становится все более заметным по мере развития сюжета.

Национальная принадлежность Хаджарата и его дружины, суть и смысл их борьбы, иными словами, социально-историческое наполнение романтического сюжета, давшее фильму первоначальный и сильный импульс, ослабевает, как бы размывается. Зато все более явным становится сходство абхазских крестьян с героями совсем иных киносражений.

Нет слов, зрителям по душе меткость героев «Белого башлыка», по душе их умение стрелять из всех мыслимых и немыслимых положений. Да только, думается, художественные притязания авторов «Белого башлыка» высказаны столь серьезно, что невозможно не заметить возникающих по ходу погонь и перестрелок отступлений от авторской установки на самостоятельность решения традиционной темы. А заметив, невозможно не задуматься над природой, происхождением этих противоречий.

Вот полыхнул огонь сражения, развернувшегося в горной абхазской деревушке. И пошли в ход маузеры и винтовки.

На войне как на войне, где бы она ни полыхала. И если уж воевать, так умело, без «обмана» и фальши. Уверен, более того — точно знаю, что абхазский крестьянин Хаджарат Кяхба, согнанный князем Омаром с нищего земельного надела и вынужденный сменить мотыгу на маузер, умел стрелять, скакать, биться на кинжалах не хуже парней из «Великолепной семерки» или, скажем, «Верной руки, друга индейцев». И хвала авторам фильма за то, что они восстанавливают бойцовский приоритет Хаджарата, его дружины и его недругов. Тем более что на Кавказе и в Закавказье мужская отвага, подкрепленная боевым мастерством, виртуозным владением оружием, искусством наездника, всегда была в особом почете. «В бой идти тому приятно, у кого есть конь хороший...» — из народной песни слов этих не выкинешь. И арканы здесь бросали не хуже, чем иные удальцы с дикого Запада — лассо, и стрелой сонную артерию пронзали, куда там какому-нибудь Чингачгуку. И не драматург повинен в том, что сомбреро, ковбойские шляпы, индейские головные уборы, явившиеся нам в калейдоскопе погонь, стычек, перестрелок, заполонили наш экран столь плотно, что за ними уже трудно разглядеть родные папахи и башлыки. И не Хаджарат повинен в том, что в рисунке его действий мы обнаруживаем сходство с каким-нибудь вакеро, волонтером Панчо Вильи.

Но есть зрители, которые помнят романтический дух грузинского приключенческого фильма 20-х годов. Они-то знают, что кинематографическую родословную Хаджарата Кяхбы можно вести от «Сурамского ущелья» и «Последней крепости». Герои этих фильмов вполне могли бы сражаться в дружине Хаджарата. Да только старые ленты отработали свое и легли на полки Госфильмофонда. А традиция советского приключенческого фильма с тех пор складывалась сложно. Было время, когда этот любимый зрителями жанр переживал длительный кризис, искал себя на новых путях, на новом, современном материале. И лишь в конце 50-х — начале 60-х годов появились фильмы, возродившие и обновившие традицию.

Но приток импортных эрзац-вестернов на наши экраны несколько сбил зрительские ориентиры: по инерции, воспитанной кинопрокатом, мы порой готовы услышать эхо далеких прерий в ущельях Кавказских гор. Правда, нельзя сказать, что в данном случае зрители не имеют на это совсем уж никаких оснований.

Динамические жанры кино, где все построено на движении и все выражается через него, обладают одной особенностью: в этих жанрах форма довольно легко отделяется от содержания. Его можно вынуть из формы, как ядро из скорлупы. Но то, что орех пустой, обнаруживают далеко не все и не вдруг. Больше того, бывают случаи, когда форма

«Белый башлык»

становится единственным содержанием фильма. К слову сказать, на этом парадоксе жанра основана целая кинопромышленность. Что такое западные «боевики», как не сумма приемов, сквозь которые едва проступает — взамен мысли — расхожая мораль?

Другая крайность не менее опасна. Забвение зрелищной природы кинематографа, в конце концов, приводит к тому, что зрителю становится скучно. Этот упрек не к «Белому башлыку» относится. Напротив, фильм интересен именно как попытка возродить традицию романтического кинематографа — кинематографа открытых страстей, возвышенных чувств, яркой изобразительности. Слияние национальных кинематографических традиций дало органичный симбиоз. Органичность обнаружилась не случайно: она была гарантирована точным выбором литературного материала, словно взывающего к кино.

Экранное воплощение эпоса, легенды требует особого внимания к изобразительному строю фильма. Картинность, выстроенность здесь диктуется природой жанра. Так что не станем укорять создателей «Белого башлыка» в излишней картинности постановки: что есть, то есть, и, вероятно, трудно было устоять перед обаянием экзотики. Только ведь для художника, решающего серьезные задачи, уникальность обстановки — не самоцельна. Что вообще-то доказывает фильм поначалу, пока наше эмоциональное внимание занимает внутренний драматизм решений, уравновешивающий их зрелищную эффектность. Есть минуты, когда фильм поднимается к высотам народной драмы. Вспомните сцену набега карателей Марытхвы на село... В этих аскетических кадрах слышно тяжелое дыхание классовых битв, время которых в Абхазии уже наступило. И тогда романтическая тема оди-

нокого героя, народного защитника, тема стихийного протеста вот-вот готова вырасти в тему сознательной борьбы. Но авторы не останавливаются на этом. В фильме есть прямое указание на то, что пропагандистская работа ведется среди абхазцев, и русский агитатор Яков Кузьмич (В. Кочетков), свой человек среди горцев, пытается преподать Хаджарату урок классовой сознательности: «Только всеобщая стачка рабочих...» и т. д.

К сожалению, здесь фильм соскальзывает на холостые обороты. Фигура агитатора и его тема, введенная в картину словно бы чужой рукой, инородны для ее романтической стилистики и для ее фольклорной основы. Легенда, сложенная народом, имеет право оставаться легендой. Поправки, даже если они выверены по документам истории, только разрушают ее.

Но шаг сделан. И оплачивается тем, что картина, отбившись от одного берега, не может пристать к другому.

Авторы пытаются поддержать внутреннее действие с помощью чисто внешних решений.

Тогда появляется лукавый и смешливый воришка, ловкач-остроумец, конокрад и похититель господских денег, мастер все того же снайперского искусства. И хотя не по пути ему с Хаджаратом, а и он боец хоть куда. Юркий попутчик героя, призванный оттенить рыцарственную пластику эпической фигуры, разит врагов наповал.

Содержание уже исчерпано, однако фильм еще длится, не теряя заданного с самого начала динамического напряжения. Но обретая постепенно характер традиционного кинозрелища, авторы теперь уже не особенно пекутся о смысле, зато сильно озабочены тем, как бы не потерять форму. Тут абхазцы и становятся похожими на героев иных киносражений.

Тогда и получается так, что герои мечут кинжалы — и недруги пригвождены к месту. Герои натягивают тетиву лука — и стрела пронзает всадника. Герои бросают арканы (стереотип восприятия сразу же «переименует» этот предмет в лассо), подсекают бег коня натянутой на его пути веревкой и размахивают на скаку пылающими головешками...

Но и впрямь — конец венчает дело. Финал возвращает фильм в первоначальное русло романтической драмы. Самоубийство Хаджарата на могиле матери трактуется как высокое самопожертвование, как сознательный шаг героя, посвятившего себя людям. Далекая ассоциация с легендой о Данко лишь подтверждает мысль о кровной близости героев, рожденных народной фантазией. Но оплакиваем мы не абстрактного романтического героя, а Хаджарата Кяхбу—абхазского крестьянина. И не сходство его с каноническими образцами пленяет нас тут. Нас пленяет то, что он остается самим собою. На нем белый башлык горца, а не ковбойская шляпа любимца прерий.

Василий Кисунько

Моцарт из цирка шапито

«Концерт для двух скрипок»
Сценарий В. Валуцкого и М. Коршунова. Постановка Е. Сташевской. Оператор Н. Немоляев. Художник Л. Кусакова. Композитор В. Терлецкий. Звукооператор Л. Беневольская. «Мосфильм», 1975.

Любые попытки сказать, что новая работа 2-го творческого объединения «Мосфильма» крайне неудачна, можно парировать такими контраргументами: речь идет о фильме нужном, прямо-таки необходимом. Его главным героям — по восемнадцать лет; фильм о творческой молодежи. Наималейшие оттенки мыслей и эмоций соотнесены на экране с потоком гармоний и мелодий — от Баха и Вивальди до Александра Градского. Фильм старались делать привлекательным по форме, ярким, зрелищным, чтобы молодой зритель доверчиво отдался этой яркости, не пугался лобового дидактизма и обретал идейные, нравственные, эстетические ориентиры как бы исподволь, «играючи».

Что ж, обратимся к теме, которая, кажется, в фильме является главной. К вечной теме, которую можно было бы условно обозначить: художник и жизнь.

Тема эта требует от авторов и точности и тонкости. Ведь сколько уж мы видели произведений, толкующих ее вульгарно, все сложности сводящих к простому и универсальному тезису: жизнь надо изучать! В данном случае этот тезис, при всей своей бесспорности, едва ли может стать предметом фильма: ведь герои картины — музыканты, для которых связь их искусства с жизненным опытом более опосредованна, чем где бы то ни было. А призыв «изучить жизнь» в применении к скрипачу или пианисту звучит попросту наивно: шагая по дальним путям-дорогам жизни, недолго и технику растерять. Такая уж профессия.

Но посмотрим, как эта тема трактуется в «Концерте для двух скрипок».

В самом начале фильма преподавательница, занимавшаяся с двумя героями в музыкальном училище, характеризует их консерваторскому профессору Валентину Яновичу Мигдалу: две крайности, идеальная пара, воплотившая в себе ни много ни мало, как единство и борьбу противоположностей: Ладя Брагин — сама импульсивность, стихия, Андрей Косарев — методический труд, словом, консерватория должна пополниться Моцартом и Сальери, знакомыми с младых ногтей и призванными составить некое новое гармоническое целое.

Услышав эту характеристику, ждешь развития темы и прощаешь фильму наивную аллегоричность и красивость первых кадров, обыгрывающих консерваторские колонны, лепные маски... А преподавательница ставит точку над «i»: «Они до сих пор не могут понять, что их сила в том, что они разные». Значит, сюжет выдвигает интересную задачу не только перед теми, кто окружает двух молодых героев, но и, прежде всего, перед самими героями: им с а м и м нужно еще не одну пару сапог истоптать, прежде чем придут к гармонии.

Далее фильм поставит вопрос жестко и бескомпромиссно. Андрей оторвется от жизни, как Антей от земли, и, конечно, испытает жесточайший творческий кризис. Ладя же, погрузившись в кипение бытия, напротив, обретет силы, вернется в консерваторию возмужавшим, уверенным в себе и принесет написанный на дорогах жизни вдохновенный «Концерт». Вот так, в общих чертах, о связи искусства с жизнью.

А если конкретнее?

Ладя Брагин отправляется в дальний путь. Правда, не сапоги изнашивает он по дорогам, а шины циркового моторизованного фургона. Вояж в качестве водителя этого фургона и должен изображать ту самую ж и з н ь, знания которой Ладе столь трагически не хватало, что он отважился сбежать из Москвы, прямо с консерваторского экзамена, дабы в нее, жизнь, погрузиться и ее, так сказать, изучить.

Присмотримся к ней и мы. Вот элегантный фургон движется по элегантным дорогам (разумеется, безлюдным: так красивее; какой-нибудь живописный поворот, открывающий вдали сочный ландшафт,— и милая, строго дозированная пестрота фургона). Вот сельская свадьба. Вот эпизоды в сельской музыкальной школе, которую охраняет симпатичный кинодед-остряк, перебрасывающийся афоризмами с другим кинодедом, резонером. Вот цветочки, вот свитки, а чуть поодаль, кажется, глечики. Смотрите и умиляйтесь.

Критику было бы легче, если бы пришлось вести речь о фильме беспомощном, и от беспомощности — слабом. Не тот случай. Все продумано, выверено до мелочей. У критика вертится на языке слово «идиллия», и герои, Ладя и прелестная циркачка, приворожившая «моцартианское» сердце, — действительно разыгрывают в кадре идиллию, с веночками и свирелью. Так что, критик, изволь всерьез оценивать, удалась или не удалась именно идиллия, да — не без иронии разыгранная, но — с какими серьезными разговорами о жизни, о любви, об искусстве!

Обаятельный блондин легко стилизует себя применительно к «жизни», в которую он

столь смело нырнул: жизнь-то и на самом деле идиллична. А если, не дай бог, в ней возникают иные жанровые признаки — Ладя умеет заставить ее, жизнь, стилизоваться под Ладину иронию. И так все хорошо устраивается у Лади, что ему и с людьми-то общаться не нужно: при цирковой труппе состоит беленькая собачка по имени Арчибальд. Собачке и поверяет Ладя свои мысли и чувства. Поверяет, так сказать, без отрыва от производства: ведет машину по горным дорогам (пейзажи прекрасны), улыбается (улыбка прекрасна) — и исповедуется сидящему рядом, в кабине, песику с шикарным именем. И шерсть у песика промыта тоже прекрасно: в идиллиях путешествующие собачки репьев на шерсти не носят.

Но есть еще Андрей. Обратимся к его судьбе и ее пластическому воплощению на экране.

У Лади есть Арчибальд. У Андрея нет никого. Матери, которая пытается «выстроенным» счастьем сына отомстить судьбе за неудачную судьбу спившегося мужа-музыканта, за неурядицы собственной личной жизни, не исповедуешься. Да, Андрей слабый человек. Да, эгоистичен, и первый страдает от своего эгоизма. Да, он наивный искатель мгновенной славы, за что его и ругает профессор Мигдал — так, будто не этот самый профессор погубил душу мальчишки, посулив уже на вступительных экзаменах, что будет готовить Андрея к международному конкурсу. Вот уже и ниточка, потянуть бы, разобраться, в чем виновен сам восемнадцатилетний герой, в чем — вина других, и ровесников и старших. Этого в помине нет. Фильм мчится к своим простейшим выводам и, как часто бывает в подобных случаях, на полном ходу проскакивает мимо тем и проблем действительно реальных и интересных.

И тут мы снова возвращаемся к проблеме связи искусства с жизнью, как ее понимают авторы. Если Ладе достаточно установить эту связь, поболтавшись с цирком по курортным местам, то Андрею так просто не отделаться. Ему нужно п о с т р а д а т ь.

Когда акцизный надзиратель Монахов в горьковских «Варварах» цинично заявляет, что хочет, чтобы его провинциально-романтическая жена Надежда узнала страдание,— тут все понятно. Когда «моцартианская» натура, Ладя Брагин, бегая по винограднику, имитируя то пляску людоеда, то движения боксера на ринге, «играет» (в сопровождении оркестра) свою «музыку» на проволоке, поддерживающей опоры виноградных лоз,— тут тоже все понятно: такой пройдет по жизни легко и безбедно.

Но вот когда профессор обнаруживает в Андрее душевную пустоту и с убийственным спокойствием пророчит Андрею мастерство лишь после того, как жизнь, что называется, «помнет» молодого музыканта, когда, едва узнав о болезни Риты, любимой девушки Андрея, понимаешь: вот она, искупительная жертва, и гадаешь, «доведут» ее создатели фильма «до смерти» или оставят надежду на выздоровление, — это и есть жестокость. Пострадай, Сальери, потеряй самое дорогое, слезами изойди, могилы заведи,— тогда и в мастера выбьешься...

Во имя чего такое духовное людоедство и самоедство? Во имя музыки, разумеется.

Что ж обратимся к музыке.

Уютно ли Баху или Вивальди в этом фильме?

Бах и Вивальди — это хорошо. Правда, зрителю придется воспринять сие лишь как умозрительный тезис — ни прочувствовать, ни пережить саму музыку великих мастеров здесь, в фильме, нам не дадут. Музыка на экране беззащитна, о ней говорят много и суетливо, и похоже, что разговоры об искусстве авторам важнее самого искусства.

Музыка должна эмоционально подкрепить, поддержать, усилить чувства героев. Но там, где эти чувства художественно несостоятельны, музыка становится не более чем иллюстрацией. Более того, ее самое приходится иллюстрировать. А тут — только начать... И вот девочка играет на органе, режиссера же и оператора более всего беспокоит, как передать «фактурность» полированных поверхностей, как поэффектнее построить кадр: инструменты, взаимно отражающие в полировке

«Концерт для двух скрипок». Ладя — А. Курепов, Санди — Е. Шанина

изящные девичьи ножки, уверенно нажимающие на педали органа, хрупкие ручки на мануалах. А от таких красивостей неотделимы милая головка, затуманенный грустью взор, трепещущие ресницы... Все необыкновенно красиво и трогательно — и... холодно, потому что музыка Баха тут действительно ни при чем.

Единственные музыкальные эпизоды, которые и впечатляют и вызывают подлинные, а не поддельно вежливые эмоции,— это эпизоды в кафе. Тут — полная отдача исполнителей своему искусству, контакт музыканта и с той аудиторией, что на экране, и с той, что перед экраном. И все было бы прекрасно, если бы эти эпизоды не подавались, не трактовались авторами фильма как «разоблачительные» и «обличительные». Ресторанный джаз сурово и гневно противопоставлен «интеллектуализму» и «духовности» Баха. В результате сочувствуешь обоим — и лейпцигскому кантору и современному певцу.

Последний появляется в кадре, представляя как бы «мир иной». Этому подчинено изобразительное решение: благородной лепнине консерваторских классов, аристократической полировке консерваторского музинвентаря противостоит наглая геометричность ресторанных интерьеров, оскал певца, скрывшего взор за темными очками; и даже полировка электрогитары становится вдруг зловещей и бездуховной. А потом, когда «милый Косарев» бросает консерваторию и уходит работать в этот самый ансамбль, все «изобразительные символы», словно ружья в известной чеховской формуле, дружно «стреля-

ют». Очевидно, по мысли авторов фильма, теперь уж не только мама Косарева, но и зрители должны, просто обязаны переживать нечто подобное ужасу, примеривая жемчужный оскал, вновь неумолимо возникающий в кадре, непосредственно к обаятельному юноше-герою...

Будь моя воля, я бы покорнейше просил прокатчиков показывать фильм «Концерт для двух скрипок» на одном сеансе со старой доброй лентой об Антоне Ивановиче, который сердится. Это было бы по крайней мере справедливо по отношению к ни в чем не повинным жанрам «легкой» музыки.

Но дело, конечно, не в том, что лобовое противопоставление «классической и «эстрадной» музыки сегодня — атавизм, штамп. Если бы в фильме все сводилось к этому, нечего было бы и огород городить. Тут хуже. Самую свою любовь к «классике» авторы подают так, что оставляют далеко позади пуризм непреклоннейшего Антона Ивановича.

«Концерт для двух скрипок», фильм о музыке, навязчиво и довольно бестактно подсказывает зрителю, что н у ж н о любить не сопереживая, не вслушиваясь. Но тем самым фильм пропагандирует не музыкальную классическую музыку, а своего рода «хороший тон», дает эталон снобистского верхоглядства, а не живого общения с искусством, не живого сотворчества.

Поэтика «Концерта для двух скрипок» вся ориентирована на пропаганду... ну, если не «хорошего тона», то уж «бонтона» — наверняка.

Классическая музыка нужна здесь только для того, чтобы придать фильму тональность «большого стиля», усилить ощущение респектабельности и импозантности. Правда, респектабельность и импозантность мало соотносятся с «демократичными» джинсами Лади Брагина, сбегающего «понюхать жизни». Но это предусмотрено: так же, как «потребление» Баха превращается на экране в форму пижонства, так же необходимы, как вариация пижонства, и джинсы. Слава — натура непосредственная, потому его до поры до времени допускают на экран без манишки.

Итак, Бах — респектабелен. К Баху нужны столь же респектабельные интерьеры, респектабельные аксессуары. Так выстраивается «вещный мир» фильма, где зритель непременно должен отметить каждую малость, каждую деталь интерьера. Вот консерваторский профессор у себя дома слушает Андрея Косарева. Не важны ни музыка, ни профессорская реакция на звучание музыки. Главное — это часы. Громадные, напольные, с боем. И еще столик — старинный. И еще — халат, но это уже в другом эпизоде. Кира Николаевна, преподававшая Андрею и Славе в музыкальном училище, взволнована судьбой ученика. Она звонит профессору. И какое имеет значение, о чем они там беседуют — могли бы и вовсе молчать, было бы время рассмотреть халат: благородно бордовый, с мягкими линиями лацканов...

В доме у Риты, любимой девушки Андрея, и Ритиного папы-металлурга стиль иной: не современность, сдобренная стариной, как у Киры, и не артистическая «духовность» профессорской квартиры. Нет, тут старина как бы предельно обытовленная, не бьющая на эффект, а покоряющая обжитостью, ухоженностью: здесь не творят, а просто живут. Эпизод, в котором Рита, больная и печальная, разговаривает с отцом о слабоволии Андрея, снят так, что можно долго и с удовольствием рассматривать изысканный диван, на котором лежит героиня. Его темная обивка хорошо контрастирует с бледным, фарфоровым лицом Риты. Запоминается также люстра в эпизоде, в котором отец Риты и Андрей, приехав из больницы, ведут мужской разговор. Нет, кажется, они только собираются начать разговор. А, может быть, просто сидят за столом? Но люстра — незабываема.

Создатели фильма сумели сделать в с ю предметную среду красивой и красноречивой. Но что может быть суетливее красноречия, не обремененного мыслью? Мама Андрея встречает Риту и начинает умолять ее помочь Андрею, бросившему консерваторию и выступающему в кафе. Встреча происходит на Комсомольской площади, а потом Рита и мама Андрея долго идут по эстакаде. Эстака-

«Концерт для двух скрипок». Ладя — А. Курепов, Санди — Е. Шанина

да — это красиво: пространство оказывается так эффектно организованным, что начинаешь в этом искать некий высший смысл. Узкая дорожка между двумя рядами броско графичных чугунных перил, наверное, символизирует безвыходность положения, в которое попал герой. Впрочем, это можно трактовать и как символ той узости мысли, которая отличает Косареву-мать, узости той дороги, по которой пыталась она вести сына, в чем теперь и раскаивается...

Потом Рита отправляется к Андрею, в кафе, чтобы вытащить заблудшего музыканта из трясины. Рита идет по бульвару. Останавливается у дерева, расстегивает шубку. Рита еще шутит с мальчишкой, случайным прохожим, но зритель поймет, что ему, зрителю, не зря показывают занятую повседневной суетой толпу на площади трех вокзалов, не зря в кадре снуют голуби по тротуару, не случайно так подчеркнуто сияние зеленой капельки-камня в Ритином перстне на фоне коры спящего зимнего дерева, в черно-белом мире снега, ветвей и чугунных оград. Потом толпа станет двигаться все медленнее и медленнее, взмывшие к небу голуби застынут, превратятся в тревожные размытые пятна стоп-кадра, зеленая капелька покатится вдоль ствола вниз, в снег, и рев «скорой помощи» сменит рыдающие звуки музыки, ворвется в безмолвие стоп-кадра. Трагизм ситуации подан с максимальным «шиком».

Только вот вопрос: сумеем ли мы по-настоящему понять и пожалеть бедную Риту? Она ведь н и к а к а я. Андрей называет ее своим талисманом; и сама Рита кокетливо говорит Андрею: «Я твой талисман». Она вносит на экран некую грустную ноту. Но, право, сочувствуешь Елене Соловей: видишь, что актриса могла бы сыграть такую вот, лет восемнадцати, хрупкую девочку, обделенную здоровьем, но наделенную способностью к самопожертвованию, способностью к любви-служению, любви-заботе о человеке, не умеющем стать ей опорой, а требующем опоры. Потом, в какой-то момент, героиня, заставляющая себя не показывать любимому человеку, как она больна, не выдерживает; после тяжкого приступа, во время которого она заглянула по ту сторону жизни, Рита решает подумать немножко и о себе. Это решение совпадает с труднейшей порой в жизни любимого человека, Андрея, который оказался не способным понять Ритину

боль, отдался своей слабости, бросил дело жизни. И героине пришлось снова заставить себя быть сильнее. Только для того, на что достало сил душевных, физических сил — не хватило. И героиня чуть не умерла, и герой понял, как его слабость обернулась жестокостью, черствостью, предательством. И вот героиня должна победить смерть, а герой — свою слабость...

Актриса, повторяю, могла бы сыграть все это. Но беда в том, что в «Концерте для двух скрипок» сюжет, его возможные повороты, возможные интонационные оттенки — все лишь на уровне «могло быть». То, что могло быть сюжетом, не намечено даже, а неряшливо прочерчено, неряшливо (хотя и претенциозно) проговорено персонажами.

Люди появляются в кадре и — в лучшем случае — говорят: я чувствую, я думаю, я переживаю то-то и то-то. В худшем случае (а таких — большинство) герои рассказывают не про себя даже, а про других. Люди разговаривают, а делают вид, что переживают и страдают.

И вот что характерно — о других персонажи «Концерта для двух скрипок» ни разу не говорят: он чувствует, он думает, он делает то-то и то-то. Если проследить, о чем идет речь, то результат будет великолепный: старые и молодые, все упрекают, и, повторяю, чаще всего заглазно, других в том, что другие чего-то не делают или что-то делают не так, чего-то не чувствуют или чувствуют не так, и т. д. и т. п. Все персонажи фильма никакие, не оттого ли все они переполнены претензиями к другим?

На экране — странный мир «стильных» вещей, населенный людьми, органически не способными к нормальному человеческому общению. Могло ли, однако, быть иначе? Не отомстила ли за себя действительность, которую хотели подать с экрана «шикарно» и «стильно», целиком подчинив этим двум свойствам мир человека? В такой действительности, которую изобрели авторы «Концерта для двух скрипок», если кто и может чувствовать себя уютно — так это Ладя, с его принципиальным умением плевать на окружающих, перешагивать через людей, отпуская при этом остроты, не лишенные претензии на «интеллектуализм» и «иронич-ность».

Вот тут-то — важный типологический признак такой кинопродукции, как «Концерт для двух скрипок». «Большой стиль», «шикарность» зримого и звучащего мира с неизбежностью тянет и сценаристов и режиссуру к стилизации человека под этот, придуманный, мир.

И эта логика, пронизывающая весь фильм, сводит «Концерт для двух скрипок» к груде роскошного реквизита, той, что вмещает в себя музыку Баха и Вивальди, стильные диваны и старинные люстры, часы с боем и зеленые камни в перстнях. В том же углу — и кокетство стоп-кадрами, и выбор эффектной натуры, и смена олеографических красок «пастельными тонами». Там же — блестки «интеллектуальных споров», цитаты из Паганини и прочих великих, примеры из биографий Вагнера и Берлиоза, сентенции Ритиного папы («говорить надо о желаниях и усилиях конкретных индивидуумов»), мимоходом прочтенная давней Андреевой приятельницей лекция об истории орга́на в России, поездка этой приятельницы в Лондон «на симпозиум»...

Можно было бы складывать так вот, протокольно, кадр за кадром, эпизод за эпизодом, весь фильм. Даже балконы и внешние лестницы дома, в котором живут Ладя с теткой, поданы «вкусно», эффектно. В меру дозирована ностальгия по старым московским уголкам. И сводчатая комната под крышей, в которой беседуют напоследок воссоединившиеся юные герои фильма, заставляет умиляться: вот ведь, допишет Ладя концерт для двух скрипок и фортепиано; битый жизнью Андрей, конечно же, попадет теперь на международный конкурс, научится играть «с душой»; получат мальчики новые квартиры, обставят их шикарно, и тоже, наверное, поедут в Англию на симпозиум. Циркачка — Ладе, и выздоровевшая Рита — Андрею нарожают мальчиков с ямочками на щеках. Но никогда герои не забудут эту комнату под

крышей, не забудут старую афишу, где их имена пропечатаны рядом.

На такие чувствительные мысли наводит финал. Зрители начнут, сидя в залах, застегивать пальто, когда на экране будет звучать последний диалог друзей: Ладя, обогатившийся житейски-цирковым опытом, покажет Андрею фотографию и скажет: «Вот это я в униформе. Смешно?» Потом друзья будут рассматривать Ладину квартиру.

— Мы вместе давно не играли, — скажет нервный сальерианец Андрей.

— Разве? А мне казалось, что только вчера, — тоном повидавшего виды, но неунывающего Моцарта ответит Ладя.

— А мне кажется что я прожил целую жизнь, — откликнется Андрей.

Андрея можно понять. По-моему, к финалу следовало даже подпустить седую прядь в локоны молодого музыканта. В самом деле: в один прекрасный день человек обнаружил, что живет в вакууме. И если бы не случай, еще не известно, как бы Андрей кончил.

Случай же вот какой. Андрей любил хорошую девочку. Хорошая девочка любила Андрея. Было это в пору отрочества. Потом, повзрослев, Андрей встретил Риту. А хорошая девочка страдала. Молча. И Андрей молча проходил мимо нее. Правда, Рита, добрая, жертвенная, тонкая, страдающая Рита не упускала случая сказать гадость по адресу хорошей девочки, но причины тому остались за кадром, и вдаваться в них было бы бестактно. Правда и то, что Ритино ехидство настраивает поначалу против героини, заставляет подозревать в Рите человека совсем иного, нежели тот, который на протяжении всего фильма так много и хорошо о себе говорит. Но это — из разряда мелочей.

Андрей, желая немедленно обрести лавры, метался, а хорошая девочка совершенствовала исполнительское мастерство и делала историко-музыковедческие открытия. Боюсь только, что детали «открытия», излагаемые хорошей девочкой в прекрасном по колориту кадре (эффектно обыграна фактура старых, допетровских времен, переплетов), удивят историков музыки, но так не на них же рассчитан фильм. И вот, когда Андрей сошел с пути истинного, девочка пришла пострадать к своему наперснику (напоминаю: такие наперсники есть у всех, кроме Андрея). Наперсник, родной девочкин дедушка, консерваторский вахтер, как оказалось, знал и о неразделенной любви внучки и о многом другом. Ему, в частности, принадлежит один из самых глубоких афоризмов, которыми так богат фильм: музыкант не может быть одинок — у него есть его музыка.

Бетховен страдал от глубочайшего душевного одиночества. Лист, сочувствуя и удивляясь, писал о фатальной способности Берлиоза оказываться трагически, неразрешимо одиноким. Почитаемый, любимый всеми Чайковский был внутренне одиноким человеком. У этих людей — а в своем душевном одиночестве среди корифеев музыки они были н е о д и н о к и — была музыка, кто ж посмеет спорить. Но жизнь они прожили трагическую, пусть и не всегда блиставшую внешними эффектами трагедии. И если нынешний молодой музыкант, пусть не Бетховен, не Берлиоз и не Чайковский, но — как нас уверяют постоянно — талантливый человек оказался в этом вот смысле внутренне одиноким человеком, дедушкиной сентенцией дело не исправишь, не решишь. Тема? Конечно, тема. И сквозь красоты фильма видишь и для нее опоры: эгоистичная мама, которая, мстя жизни, чуть не покалечила сына. Не менее эгоистичная в своей злоречивой жертвенности Рита, которая способна быть «талисманом» лишь до поры, до времени. Профессор, умеющий объяснить, «как не надо», но совершенно бессильный там, где нужно ясно, жестко и бережно объяснить «как надо». Преподавательница музыкального училища Кира Николаевна — заботливая, чуть восторженная наседка, хлопочущая перед экзаменами за любимых учеников. Вот она — чуть ироничная, умная жена. Вот она — капризная женщина, вот — своевольная. Выстроить бы образ, собрать бы все блестки воедино, вылепить бы характер, поставить этот характер в связь с другими характерами. Но лепка характеров не входит

в задачу этого фильма — у него, как мы видели, другая логика. Вот и взаимоотношения Киры с ее мужем, художником Гришей предстают на экране так, что эпизоды на фоне ковра и эпизоды на фоне роскошной южной зелени монтируются в сознании зрителя с трудом. Дома муж-художник — воплощение интеллекта и спокойной уверенности; на юге — стандартный «интеллигент» из кинонедотеп. Но то, что мудрец в московском интерьере и ноющий «иронист» (или, если угодно, иронизирующий нытик) на южной дороге — одно лицо, есть великая загадка. Не менее загадочна и фраза Киры Николаевны, брошенная мужу. Муж упрекнул ее в том, что, прививая ученикам навык, мастерство, она не воспитывает у них принципы. «Вот ты со своими принципами и работаешь для издательства «Детская литература!» — беззлобно, но оттого еще более скверно парирует супруга.

Мы снова оказываемся на том же месте. Значит, клавесин — хорошо, а электрогитара — хуже не придумаешь? Значит, для художника работа над детскими книжками — символ неудачничества?

Впрочем, позвольте. Такая преподавательница музыкального училища — просто находка для очередной темы, которую мы «нащупали», поверив на слово самому фильму, темы одиночества молодого музыканта Андрея Косарева.

И тут критик смущенно опускает глаза долу. Сколько раз приходилось с пеной у рта объяснять зрителям на лекциях, на творческих встречах, что нельзя по поводу конфликтов того или иного фильма в лоб спрашивать: а где была администрация? где комсомольская организация? где местком? И вот настал в жизни критика час, когда ему самому хочется задать те же самые вопросы. Боже меня упаси требовать, чтобы на экране поочередно отзаседали все вышеназванные органы. Но мне, зрителю, которому предложили фильм, прямо-таки трогательный своей асоциальностью, небезынтересно: как же все так вышло у героев? Неужели вся консерватория (если не считать массовок на лестницах) — это картинный профессор, безмолвный аккомпаниатор да девочкин дедушка-вахтер? Почему директор цирка, которому написала письмо Кира Николаевна (об этом мы узнаем из бесед с собачкой Арчибальдом), так и не появившись в кадре, не заинтересовался судьбою Лади?

Схематизм конфликта, характеров, выдуманность обстоятельств либо изначально исходят из шаблона, либо с неизбежностью порождают шаблон художественного мышления. Нынче, однако, по шаблону думать никто не хочет; режиссура стала ученая, и опасность впасть в шаблон она, по крайней мере интуитивно, ощущает. Тогда и начинают шаблоны «эстетизировать», притом понятие «эстетичности» также оказывается основанным на шаблоне — шаблоне красивости. Тут-то я и припомню опять горьковскую Надежду Монахову, которая твердо знала: если испанец, то обязательно в красном, а итальянец — тот серенаду поет. И если полированные плоскости в интерьере с лепниной — впору звучать лейпцигскому кантору. А если за окном написано неоном «Кафе» — значит, нужно, чтоб некто в темных очках пел под электрогитару.

Фильм близится к финалу. И авторы сознают, что при всей безупречности аксессуаров надо бы еще вспомнить и о категориях, без которых все же нельзя помыслить наше искусство.

Вот тут и возникает необходимость подбросить в «шикарный мир» приметы его «идеологической правильности». И появляется на экране девочкин дедушка — «представитель народа», «носитель народной мудрости». Старый солдат, военный музыкант-флейтист, влюбленный в музыку и знающий, как надо жить.

И сидит Андрей в кафе, разлагаясь в джазе (в «жасте», как говаривал один райкинский персонаж). И приходит девочка с дедушкой. И дедушка передает Андрею скрипку, и не простую.

...Когда-то маршал, большой любитель музыки, дал солдату, мастеру, доску, чтоб тот сделал скрипку. И доска должна была со-

хнуть сорок лет, и не стало давно уже маршала. И мастер сделал скрипку. И передал ее Андрею. И напомнил юноше притчу о солдатском ранце и маршальском жезле. И Андрей мгновенно «перековался». И кинулся искать Риту. И узнал, что Рита при смерти. И тогда Андрей доперековался.

Это не просто: приберечь главную пошлость к финалу, насытить ее назидательностью, да еще «идеологизировать» ее.

Такого, правда же, еще не было в нашем кинематографе: чтоб так вот, откровенно и самозабвенно «шиковать», а потом уничтожить возможных противников фильма железобетонной «моралью».

Именно эта, я бы сказал, идеологическая инфантильность «Концерта для двух скрипок» изумляет более всего. Благодаря ей фильм и оказывается не просто плохим, но — плохим принципиально.

Слово имеет зритель

В редакционной почте журнала есть немало писем, в которых читатели высказывают свои суждения по поводу заинтересовавших их фильмов. К сожалению, недостаток места в журнале не позволяет публиковать читательские отклики из номера в номер. Но среди них есть письма, авторы которых столь серьезно и основательно аргументируют свою точку зрения, что мы просто не вправе оставлять их без внимания.

Несомненный интерес представляет письмо Е. Соловьевой, содержащее не бесспорный, но, несомненно, серьезный и квалифицированный анализ фильма «Земляки».

Взгляд на фильм «Афоня», выраженный в письме студента П. Шепотинника, расходится с точкой зрения журнала (см. «ИК», 1975, № 10), но автор настолько интересно и аргументированно доказывает свою концепцию, что мы решили познакомить читателей и с такой позицией.

Без Шукшина...

Прочитав впервые о съемках фильма «Земляки», я с нетерпением ждала его выхода на экран: хотя В. М. Шукшин там не снимался, и режиссерская работа была поручена другому, надеялась, что постановщик и все участники фильма будут стремиться сохранить правду шукшинского видения.

Через полгода появилось имя соавтора — В. Виноградова, он же режиссер.

Меня это удивило и очень огорчило: сценарий В. Шукшина «Брат мой...», опубликованный в вашем журнале, неоднократно прочитанный, как и все написанное Шукшиным, мне представлялся произведением завершенным. Зачем ему нужен соавтор, такому сценарию?

Видимо, предугадывая недоумение зрителя, читавшего сценарий Шукшина, В. Виноградов предупредил: «Нет, сохранять его манеру я не собирался. Это невозможно для любого... Да и не манера главное. Главное другое — поставить в картине те вопросы, которые нас обоих волновали...» («Литературная Россия», 24 января 1975 г.).

И все-таки хотелось верить в лучшее, тем более что журнал «Советский экран» обещал «еще одну встречу с Василием Макаровичем Шукшиным» (1975, № 14).

Но встреча с Шукшиным не получилась. По-моему, фильм не вышел таким, каким его задумал автор. И дело не в том, что В. Виноградов не сохранил манеру Шукшина. «Такая индивидуальность не допускает копирования»,— в этом В. Виноградов совершенно прав, дело в том, что картина заведомо далека от шукшинского сценария, она ему чужеродна.

Василий Макарович, как я поняла, написал сценарий о человеке, которому в городе «деревня снится, покос, изба родительская», а из деревни его тянет в город — привык. Да, разлука с родиной, особенно продолжительная, никому даром не проходит. Об этой простой и тяжелой истине — сценарий Шукшина «Брат мой...».

На первый взгляд, большого расхождения между сценарием и фильмом не заметишь. Но в фильме все сдвинулось, все не в фокусе, акцент режиссер делает совсем не там, где он поставлен автором.

Шукшинскому всестороннему знанию деревни, ее быта, психологии деревен-

ских жителей противопоставлены эпизоды-ярлыки, как бы отстаивающие правомочность другой, не шукшинской концепции — мол, отстал ты от жизни, Василий Макарович: деревня-то теперь не та.

Позволю себе два сравнения.

Вроде бы один и тот же эпизод и в сценарии и в фильме, отличает их мелочь. Но эта мелочь существенна.

Вот как описывает сцену ужина в семье Ковалевых писатель: «Ели хозяева молча, с крестьянской сосредоточенностью. Натруженные за день руки аккуратно, неторопливо носили из общей большой чашки наваристую похлебку. Один хозяин позволил себе поговорить во время еды» («Искусство кино», 1974, № 7).

В фильме «общая большая чашка» заменена тарелками — это, конечно, пустяк. Но к чему тогда в руках хозяина деревянная ложка? На зависть собирателям хохломы? Шукшин, как любой здравомыслящий человек, знал, что деревянной ложкой удобно есть именно из чашки (в некоторых местах ее называют блюдом), а из тарелки — с ней делать нечего: много не зачерпнешь, а пустой ложкой только рот обдерешь. Бестолковое дело. Конечно, из любого затруднения можно найти выход. Найден он и в этом случае: предусмотрительный режиссер поставил рядом с главой семейства добрую хозяйку, которая после каждой ложки доливает тарелку.

Но от такой вроде бы безобидной подмены внешних примет жизни переоцениваются внутренние связи между членами этой семьи.

А вот вторая фальшивая деталь — чтение, которым не возбраняется заниматься за едой младшей дочери Ковалевых. Притом читает она не книгу, а иностранный журнал, занимающий чуть ли не половину стола. Может быть, можно и нужно на чем-то демонстрировать процесс тесного переплетения деревенского быта с городским, но только не на чтении за едой в присутствии главы семейства. Очень живуч в деревнях Сибири этот древний запрет.

Конечно же, эти деревенские обычаи не раз наблюдал В. Шукшин, вот почему так немногословно, но так точно детализировал он соответствующую сцену сценария. От шукшинских деталей отмахнуться нельзя, их нельзя заменить — замена отдает фальшью.

Возьму другую сцену — ссору Василия и Насти Девятовых из-за имени новорожденного сына. Отступление от сценария в этом случае мизерное: в сценарии у них «дым коромыслом» происходит дома, а в фильме — у дома. Но это невозможно: нормальные, трезвые люди в селе на улице не ругаются. Кому хочется выносить сор из избы? А если дошло все-таки до ругани, то невозможно другое — полное отсутствие зрителей. И зрителей должно быть немало: рабочий день кончился, люди отужинали. У многих бы «нашлось» дело, путь к которому, ну, как нарочно, мимо дома спорящих. Люди собрались бы не только из любопытства (в селе все друг друга хорошо знают, без родства — редкость), собрались бы помочь, если что, поучаствовать в жизни соседа, узнать, что у него произошло, дать совет, принять чью-то сторону...

Может быть, все это пустяки? Но их в фильме не сочтешь, и из-за этих «мелочей» он теряет в правде изображаемого.

Но главные потери в основных образах.

Больше всего их в образе Вали Ковалевой. Валя в фильме поражает своей развязностью, кривлянием. Почему ей надо являться перед «женихами» не обычным путем через дверь, а через окно горницы или девичьей светелки? Зачем такая вычурность?

А как поставлена сцена утреннего подъема братьев! Откуда столь шумное появление Вали со своими подружками? Отчего понадобилось им *так* — с разбойничьим посвистом, бросаясь камнями, появляться во дворе у Громовых? Неужели, выслушав замысел «побудки» братьев, хоть одна из подружек не покачала головой и не напомнила Вале: «В своем ли ты уме? Ведь только вчера из их дома вынесли покойника»?

Нет, Шукшин не мог так оскорбить своих замлячек, не мог он забыть о строго соблюдаемом деревенском трауре, который и дает Вале право запросто прийти в дом Громовых и предложить свою помощь.

Вспомните, как просто, естественно появляется Валя у Громовых на другой день после похорон их отца и встречи с полюбившимся Иваном:

«Утром чуть свет к братьям пришла Валя.

— Поднялись? Здравствуйте! Давайте сготовлю вам чего-нибудь...

Сразу в маленькой избе сделалось как будто просторней, светлей, когда появилась она и зазвучал ее сильный, свежий голос.

— Сеня, давай за картошкой!.. Мясо-то есть?

— Господи! — воскликнул Сеня. — Завались! В погребе.

— Давай в погреб! А я пока приберусь маленько, а то заплесневеете тут. Иван, собирай половик, неси на улицу — вытрясем. Шевелитесь! Мне тоже на работу надо».

Валя (из сценария) при случае не наваливается всем телом на колено любимого, не сверлит его жадными, всеобещающими глазами. Только раз за все время, убирая со стола, Валя «с затаенной надеждой глянула на Ивана».

В фильме никакой этой «затаенности» нет и в помине. Напротив, Валя откровенна, активна в своем стремлении «завлечь» Ивана. Этим и можно объяснить появление бессловесного эпизода в теплице (его не было в сценарии), предназначенного, видимо, для того, чтобы Валя окончательно соблазнила Ивана: Иван и Валя, разделенные мутным целлофаном тепличной стенки, молча, глазами сказали друг другу все.

Совсем иная, чем в сценарии, Валя и в эпизодах второго своего появления в доме Громовых. Зритель видит счастливую, удовлетворенную Валю... в постели. А Иван курит у окна, явно недовольный происшедшим.

А в сценарии было вот как:

«...Иван курил, сидя на кровати. Валя подошла к нему.

— Встань-ка, я застелю.

Иван поднялся... Оказались друг против друга. Близко. Иван засмотрелся в ее чистые, чуть строгие от смущения глаза...»

Причина подобного отступления от сценария яснее ясного: вдруг не каждый поймет, что произошло. А то, что в душе Вали не столько счастья, сколько тревоги и смущения, видимо, особого значения для режиссера не имело. Правда, именно об этом она шепчет, лежа в постели, но с такими широко распахнутыми от счастья глазами, что, конечно, ей не веришь. Не веришь и ее счастью.

Шукшин в своем сценарии никого в этом и не уверяет. Его Валя не млеет от счастья, а чуть не плачет: «... — Или ты это — из жалости?

Иван повернул ее лицо к себе. Валя быстро смахнула ладошкой слезу...»

Своим коротким, мгновенным счастьем Валя упивалась потом, когда «Иван обнял ее, прижал к груди» и они «долго стояли так», когда их еще больше сблизил разговор, понятный обоим с полуслова.

«Иван крепко поцеловал ее.

— Чего глаза закрыла?

— Совестно... И хорошо. Как с обрыва шагнула: думала разобьюсь, а взяла — полетела. Как сон какой...

Иван поцеловал ее в закрытые глаза.

— Теперь смотри...

Когда он целовал ее, вошел Сеня... Мгновение стоял, пораженный увиденным, потом повернулся и хотел выйти незамеченным. Но споткнулся о порог... В этот момент его увидел Иван. Валя ничего не видела, не слышала. Открыла глаза, счастливая, и ее удивило, как изменился в лице Иван.

— Ты что?

Иван прижал ее, погладил по голове.

— Ничего. Ничего.

— Ты как-то изменился...

— Ничего, ничего. Так».

По логике фильма зритель явно надеется на благополучный конец. И режиссер подогревает эти ожидания: Иван уезжает, видимо, не на следующий же день. Братья еще сладили рыбалку, спланировали постройку двухэтажного дома.

О доме — из сценария. Но там Иван заговорил вдруг, размягченный уговорами Сени, его просьбами, воспоминаниями, планами. После разговора «Иван качнул головой. И задумался. Сеня, чтоб не спугнуть его хорошие думы, чтобы его так и оставить с этими думами, поспешно сказал:

— Давай-ка соснем пока, браток. Верно говорят: утро вечера мудренее».

Утром, чуть свет, Иван уехал. По сценарию — уехал совсем. По фильму — не совсем. «Уволится и приедет»,— уверенно сказала сидящая рядом в зале женщина. А другая поддержала: «Конечно. Что ему теперь в городе делать?» Выходя в толпе из кинотеатра, я услышала, как обвиняют Валю: «Вот всегда так — погордилась, а он уехал. Надо же...» — «А когда это она гордилась-то? Что-то незаметно». А о фильме в целом: «Ничего, можно посмеяться». И всё: «можно посмеяться».

Причина такого вот вывода в том, что вопросы, которые волновали Шукшина, в фильме потеряли свою остроту. Вопросы вечные и злободневные: человек и родина — не страна, а тот уголок земли, где родился, где прошло детство; та самая родина, о близости с которой не думаешь, как не думаешь о воздухе, которым постоянно дышишь, и только расставшись, понимаешь все ее значение в твоей жизни. Может ли быть счастливым человек, утратив связь с родиной? Можно ли снова обрести давно покинутую родину, память о которой душил в себе годами? По Шукшину — нет. А что же делать? Жить и трудиться, беречь то, что дала судьба взамен.

Наверное, это совсем непросто и нелегко. Человек расплачивается за все свои вольные и невольные ошибки. Василий Макарович Шукшин хорошо понимал эту горькую истину и никогда ее не приукрашивал.

Ну, а по фильму — все поправимо.

Вот последний разговор Ивана с отцом Вали, при отъезде.

Какой он краткий и многозначительный в сценарии.

«На улице деревни никого не было. Только из ограды Ковалевых вышел отец Вали... Иван, увидев его, хотел было свернуть в переулок, но уже поздно было.

Поздоровались.

— Поехал? — спросил старик.

— Надо,— ответил Иван.

— Закури на дорожку,— предложил старик.— Подмешал вчера доннику в табак — ничто, скусный стал.

Закурили.

— Тут машины ходят счас?

— Машин полно,— сказал старик.— Хлеб круглые сутки возют. Все на вокзал едут.

Постояли. Говорить больше не о чем было.

— До свидания,— сказал Иван.

И разошлись. Иван удалялся по улице. Потом свернул с улицы в сторону большака. И пропал из виду».

А в фильме разговор нудный, неубедительный, полный многообещающих намеков и многозначительных символов, разговор про то, что Иван зимой вернется и будет строить дом. То ли он обманывает и себя и старика, то ли оправдывается за свой отъезд, словно не имеет больше права людям в глаза смотреть — будто в городе до сих пор он не на большой стройке работал, а возглавлял шайку аферистов.

И вот я думаю — о чем же фильм, к чему он сводится?

А вот к чему: изменилась деревня — не узнать, можно помыться в ванной, сготовить на газовой плите; одеваются девчата — куда там городским модницам, о пресловутом деревенском смущении понятия не имеют, и парни — мало чем от городских отличаются. Только дураку непонятно, насколько в деревне лучше: все достижения цивилизации плюо рыбалка, о которой в городе только мечтать можно, да еще и неограниченные возможности строить двухэтажные дома.

Но отодвинулись на задний план все деревенские проблемы, которые так мастерски ставил в своих сценариях В. М. Шукшин: один штрих, одно слово, а целый пласт жизни встает за ним. Словно прорывается сквозь узкую щель и заливает все своим жарким светом — светом подлинного знания, тревоги и мучительной любви. В фильме же деревенские проблемы — для смеха. Ну, не смешно ли звучит беспокойство деда Северьяна о неумелом отношении к залежным землям, когда его по самую бороду затолкали в ванну, закрыли махровым полотенцем и заставили говорить об этом почему-то с украинским выговором?!

Самое главное, что отличает фильм от сценария — это незнание того, о чем режиссер В. Виноградов взялся говорить. Не ощущаешь в фильме кровной близости постановщика взятому жизненному материалу.

Увы, не осталось в фильме «шукшинского». Пожалуй, только сыгранная С. Никоненко роль — единственно шукшинское место во всей картине.

Влюбленные в творчество Шукшина читатели и зрители не могут примириться с такой модернизацией его сценария. Мы с нетерпением ждем новых экранизаций произведений писателя. Но экранизировать их не так просто, как кажется некоторым. Они требуют самоотречения. Требуют внимательно, чутко вчитаться в каждую строчку, в каждое слово этого необыкновенного художника, чтобы проникнуться его мироощущением глубоко, до конца. И только затем браться за работу. Тогда она принесет постановщику и исполнителям настоящий, заслуженный успех и горячую благодарность требовательных и верных поклонников творчества Василия Макаровича Шукшина.

Е. Соловьева

г. Красноярск

В розовом ореоле лирики

Новый фильм Георгия Данелия называется «Афоня». По привычке стараясь разгадать в названии основную мысль произведения, можно понять, почему сценарий А. Бородянского «Про Афанасия Борщова, слесаря-сантехника ЖЭК-2» был переименован таким образом.

Герой фильма Данелия — давно уже не Афанасий Борщов. «Афанасия» уже не существует, имя превратилось в небрежный оклик — Афоня.

Ему вообще все равно, кем быть: Афанасием, Афоней, Леопольдом или Карлом (в расчете на Клару), или Русланом (в случае появления Людмилы), потому что он привык никогда ни за что не отвечать, привык быть никем.

Афоня не обладает ни совестью, ни памятью сердца, ни мало-мальским уважением к человеку.

Он представляет из себя довольно распространенный вариант человеческой усредненности, которая влечет за собой атрофию человеческого в человеке.

Но чем больше мы смеемся над Афоней, тем страшнее становится (в этом, кстати, огромная заслуга Л. Куравлева, который не соблазнился внешним эксцентрическим рисунком роли). Итак, намечается трагикомедия?

Но подождем с ответом.

Мир Афони и его окружения создан Г. Данелия так зримо, так ярко и убедительно, что мы вправе потребовать от авторов ответа на вопрос: а сможет ли Афоня найти в себе силы, чтобы преодолеть самого себя, чтобы стать человеком?

Но вопрос этот, на мой взгляд, был задан авторами недостаточно остро. И вот почему.

Данелия — мастер лирической комедии. Обычно смех Данелия — не столько разрушительный, сколько созидающий, объединяющий людей («Я шагаю по Москве», «Не горюй!», «Совсем пропащий»). И здесь, в своей новой работе, режиссер старается внести в бытовую комедию элемент поэзии, пытаясь таким образом помочь герою проявить то доброе, что якобы еще существует в его душе и еще обладает достаточной силой, чтобы пробиться на свет сквозь наслоения равнодушия и цинизма.

Но Афоня, к сожалению, герой не того романа. Он явно не вяжется с законами лирической комедии. Этот жанр как бы недостаточен для подобного героя, он узок ему — слишком дорого обходятся обществу такие люди. И лирический метод исследования подобных характеров, подобного материала не выдерживает нагрузки: когда под твоими ногами стекла из-под бутылок, а в ушах — густая брань, тут уж не до лирики.

На мой взгляд, авторы этого вовремя не почувствовали. Появляется Катя, героиня в высшей степени лирическая — «чистый идеал». Е. Симонова (Катя) ведет свою роль без малейшего нажима, с легкостью и простотой. Успех молодой актрисы подготовлен еще и тем, что созданный ею образ контрастен образу «прекрасной Елены» — этой остроумной пародии на идеальную женщину, пленяющую Афоню «неземным комфортом» своего образцового «домашнего очага», к тому же существующего где-то совсем близко, за стеной от неуютной Афониной комнаты с ободранными обоями.

Не будем гадать о причинах озарения, которое настигло Катю, когда она увидела Афоню на прокуренной танцплощадке. Как говорится, «полюбится сатана пуще ясного сокола». Однако самое главное, то, что любовь Кати к Афоне должна, по-видимому, принести нравственное исцеление герою, не кажется мне убедительным. А ведь чем больше влюбляется Катя в Афоню, тем сильнее растет к ней любовь авторов. Так что вполне возможно, что здесь зазвучали бы и нотки умиления, даже сентиментальности, если бы не тонкость игры молодой актрисы.

Но хотя Афоне очень трудно быть плохим рядом с хорошей Катей, ведь Катя уже зовет Афоню Афанасием, поверить в его перерождение невозможно. Так и не ясно: стал ли Афанасием Афоня?

Анализ сложного афонинского характера подменяется попыткой его скорейшего исцеления любыми путями.

Любые пути (повторяю, на мой взгляд, не всегда художественно и внутренне оправданные) — это и Катя и умершая тетя Афони. В этом проскальзывает некоторое недоверие к зрителю. Г. Данелия кажется недостаточным просто показать Афоню в городе, его бессмысленную энергию, ничтожность его будней и праздников. Обязательно нужно еще выбрать или самый резкий из контрастов, или бабахнуть неожиданным известием о смерти, да так, что слезы уже сами собой наворачиваются на глаза.

Данелия постоянно испытывает тяготение к лирике, но лирика в данном случае оборачивается нивелировкой трудной, полной ухабов и скрытых «подножек» темы.

Анализ драмы стопорится жалостью к герою — но самый ли это оптимальный путь? После эпизода в деревне еще яснее видишь, что фильму недостает цельности. Лирико-комическое и трагическое не образуют гармонической связи, не проникают друг в друга. Трагикомедия, предложенная вначале, рассыпается на составные части. И режиссеру остается поставить в конце фильма вопросительный знак с многоточием. Правда, делает он это весьма изящно. «Явление» Кати подано как догадка, гипотеза, мираж. Афоне предоставляется возможность в последний раз как следует пошевелить мозгами, попытаться осмыслить, что же все-таки произошло, и ощутить знобящее чувство потери себя в самом себе.

Но изящный финал — не решение проблемы. Снова — всего лишь весьма приятное для зрителя дуновение лирики.

А Афоня всем своим существом требовал отказа от нее. Он требовал не мягкости и жалости, а взбучки.

Ведь сам Данелия показал нам, насколько страшен такой человек. Пусть он еще и не превратился в Федула, окончательно потерявшего человеческий облик. Но ему предстоит преодолеть куда более далекое расстояние на пути к Афанасию, чем то внезапное возрождение, правдивость которого должна была оправдаться, но, по-моему, не оправдывается лиризмом фильма.

Жаль, что критика не заметила этого внутреннего противоречия картины Георгия Данелия.

П. Шепотинник,
студент
г. Москва

Ю. Дьяконов

Когда зрителю неинтересно

I. ...Герой...

В глубине России жила семья потомственных хлеборобов. Саша с 5 лет бегал со старшим братом в школу и в 15 окончил ее, а в 20 — Пензенский сельскохозяйственный институт. Стал агрономом родного колхоза. С первых шагов проявил смелость, умение постоять за свое решение. В ту пору райком начал выдвигать на руководящую работу в колхозы молодых специалистов, доверяя им запущенные хозяйства. В 21 год стал Александр Гришин председателем. Вывел колхоз из отстающих.

Игорь Григорьев, режиссер картины «Право на доверие» (ЦСДФ, авторы сценария И. Григорьев, Л. Гончаров) рассказывает: «Я услышал об этом парне в ЦК ВЛКСМ. Он очень меня заинтересовал. Мечта его жизни — доказать право на доверие к нам, молодым. И мы решили показать не привычную фигуру председателя, а конкретного живого юношу, сталкивающегося с массой проблем, совсем почти мальчишку, самоуверенного, горячего — в трудной роли председателя. Мы понимали: показать это будет трудно. Трудно, но интересно».

И вот родилась лента...

Она открывается неторопливой панорамой по бескрайним российским просторам. Трудная земля... слабые хозяйства...

И вдруг — эмоциональный всплеск. Неожиданная остановка «газика», мчащегося по полю. Через открывающуюся его дверцу видим убегающих мальчишек (таскали горох). И рассерженного председателя. Заметьте одну из его фраз: «...Мнете, значит. Не жалко то, что вы набрали, но ведь сколько вы помяли, т о в а р и щ и...» Товарищи... Мы и дальше увидим Сашу уговаривающим, гневным, но всегда — уважительным к каждому.

«Часто со мной в беседах он применял такое высказывание: я сделал. Я его заставил. Я его научил. Вот в таком смысле «я» вошло у него в привычку. Этим «я» он долго еще мучился...» — рассказывает дядя Гришина Василий Родионович, председатель соседнего колхоза.

В картине есть и неторопливые будни и остроконфликтная ситуация, явившаяся вершиной драматического столкновения, одна из тех ситуаций, в которых проверялось отношение людей к молодому председателю, их доверие к нему. Нужно было направить пять комбайнеров в Казахстан, помочь убрать урожай еще и на целине, да еще в то самое время, после страды в родном колхозе, когда наступает время хозяйственных приусадебных забот. Естественно, это дело непростое. Здесь все зависит от авторитета председателя.

«Если я тебя уговорю, то придется еще, наверное, к жене тогда ехать, да?— Гришин берет сразу «быка за рога» и с крестьянской лукавинкой «бьет» на самостоятельность хозяина, который-де сам может принять ответственное решение.— Ну, понимаешь, хлеб надо взять... мне самому... скрепя сердце вас посылаю». Но комбайнер уходит от ответа. Спрашивает настороженно: «Долго мы там, наверное, пробудем?» — «Не могу тебе гарантировать, Николай. Бери на свою совесть, значит, на совесть хлеборобскую. Значит, поедешь? Да?» — «Вот еще поговорю я с ней...» — «Нет, я жду от тебя...» — «Ну, как я поеду, Александр Яковлевич, дел много!» — снова уходит Николай от ответа.— «Я понимаю, у меня, думаешь, дел ма-

ло? Я сейчас вот уговариваю вас... ну, как мужчина должен ты сказать, поедешь или не поедешь». Проняло — «как мужчина»: «Ну, поеду».

Просто облегчение испытываем — поедет. Поверил комбайнер своему председателю. Как верят мальчишки, что человек, сказавший им «товарищи», в самом деле взволнован и просит всерьез, доверяя их совести. Верит его дядя, опытный председатель, хотя и поругивает за «ячество». Верят доярки, с которыми он в упоении своих 23 лет отплясывает на деревенской улице по случаю первых успехов. Разрядка? Финальный кадр? Нет. Тоже характер.

Основное достоинство этой крошечной восьмиминутной ленты в том, что в центре ее внимания — активно действующая личность, борец, характер которого исследуется. Привлекает добросовестность авторов, верность образному, поэтическому, добытому кропотливым поиском документу. Естественность, раскованность поведения людей, неповторимая самобытность их речи. Привлекает избранное оператором Леонидом Гончаровым изобразительное решение, в котором поэтичность соединяется с подчеркнутой хроникальностью наблюдений, незамкнутостью композиций, динамичным движением камеры, зоркостью наблюдения-исследования. Авторы соединяют открытую публицистичность замысла с тактичным и доверительным режиссерским и операторским решением сцен. Потому каждый кадр осмыслен. За 8 минут перед нами проходит жизнь именно этого человека. Причем авторы не скрывают, что жизнь его полна сложностей, конфликтов, проблем. Но она подлинна.

Сыграла свою роль и истовость, увлеченность молодых авторов, которые мотались вместе с Александром от зари до зари, держа наготове портативную, мало обращающую на себя внимание узкопленочную камеру и репортофон, подстерегая те мгновения жизни Гришина, которые наиболее емко и образно его характеризовали.

«Право на доверие» ценно именно пристальным вниманием к индивидуальности героя, к глубинам его характера и многосложности его взаимоотношений с жизнью.

Постижение героя — это сложный и ответственный процесс. И бывает он плодотворен, только когда освещается творческой взволнованностью автора, обеспечивается упорным трудом художника-исследователя, которого привлекает не простое фактографирование,

«Право на доверие»

а полнокровность, достоверность и жизненная убедительность экранного образа.

В Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» говорится о необходимости «создания впечатляющего образа нашего современника... отображения труда и подвигов советского человека, его богатого внутреннего мира».

Наверное, не случайно наш кинематограф одерживает наиболее яркие творческие победы, когда находит в жизни д е й с т в и т е л ь н ы х героев времени, людей с т р а с т н ы х, а к т и в н ы х. Активная, борющаяся личность должна быть в центре внимания документалистов особенно тогда, когда речь идет о молодом, вступающем в жизнь поколении.

На страницах «Известий» как-то проводилась дискуссия под девизом «Каждый человек — это целый мир» (молодые о своем месте в жизни). Как многосложен, огромен, всегда индивидуален этот мир, говорят нам и лучшие ленты, посвященные молодежи, те ленты, которые позволяют нам отдаться открытию новых характеров, страстей, поисков и свершений. Но так бывает далеко не всегда...

С героем фильма «Право на доверие» Александром Гришиным мы встречаемся еще в одной работе студии ЦСДФ — в ленте «Твой современник» (С. Сосновский, А. Трубников, Р. Татулашвили), где авторы знакомят нас с тремя делегатами XVII съезда Ленинского комсомола. Александр Гришин — один из них. Но, как говорится, человека здесь трудно узнать. Он едет по полю в легковой машине (жизнь не стоит на месте: в прошлой ленте он объезжал поля в пропыленном «газике»!), щупает на поле колосок (свежий, никогда не виданный кадр!). А затем авторы фильма, не мудрствуя лукаво, переносят на экран из «Права на доверие» сцену танцев с доярками на вечерней улице. Сцена хорошая, уже готовая, чего же от добра добра искать.

Промелькнул в фильме «Твой современник» еще и подручный сталевара Степан Грабарь под обнадеживающую фразу диктора: «Сначала было трудно, но Степан выстоял, не отступил, занял свое место в рабочем строю». И секретарь комитета комсомола МГУ Валерия Калмык, о которой говорится нечто подобное только что слышанному: «Для Валерии радость жизни в том и заключается, чтобы преодолевать трудности силой ума и характера».

И, наконец, к финалу диктор заключает:

«Каждый день»

«Это им, молодым, принадлежит завтрашний день нашей планеты, и потому велика их ответственность перед будущим».

И все это названо — «Твой современник»! Можно умозрительно предположить, что экранные герои — интересные люди. Но это уже сфера догадок. Подлинная жизнь остается за кадром, и становится обидно за тех, кто на экране.

Плоскостное, схематичное, протокольно-холодное решение (даже слово «решение» трудно здесь употребить, налицо ведь скорее отсутствие оного), экран, лишенный мысли, эмоций и характеров, симплифицирует искусство образной публицистики, теряет доверие зрителей.

«Мне кажется, большинство наших бед в воспитании молодежи кроется в примитивизме. Мы не хотим видеть, сколь индивидуален он, этот молодой человек»,— говорил Герой Социалистического Труда, слесарь завода «Красный пролетарий» Виктор Васильевич Ермилов. Неумение индивидуально видеть своих героев — главная беда и многих наших документальных фильмов.

Кинофильм «Леня» (Куйбышевская киностудия, автор сценария и режиссер Б. Свойский), как и «Право на доверие»,— тоже портрет нашего молодого современника. Он рассказывает о нескольких днях из жизни молодого человека, слесаря-сборщика Ветлова.

На экране — мать и сын, приехавший на побывку. «Он редко вырывается домой. У него почти нет времени, чтобы повидать своих близких». Взлет самолета, и мы переносимся в огромный цех координатно-расточных станков, которые создает Леонид («Завод отдает ему детали и далее полностью полагается на него, на его опыт, на его мышление»). А вот его ученик, «практикант из заводского ПТУ». Вот наставник, опытный рабочий. Затем мы в студенческой аудитории, где учится Ветлов («Техническая революция неудержима не только в целом, но и в каждой человеческой судьбе»). А в финале мы видим приемку государственной экспортной комиссией прекрасного станка, созданного Леонидом.

Словом, все как по ранжиру, все как положено. И все в общем верно. Да только безжизненно, схематично.

Перед нами «кинопортрет современника», сделанный по шаблону. Если в работах, например, Игоря Григорьева «Возвращенная песня», «Право на доверие», «Открывая мир» или в картине Тенгиза Семенова «Возвращение Игоря Винокурова» авторы исследуют духовный мир молодого человека, процесс его прихода к победе, постижение самого себя, своего места в обществе, то в картинах «Твой современник», «Леня», «Дороги на фестиваль» и многих-многих других авторы всего лишь умиляются, не идут далее пересказа фактов. Их решения неэмоциональны, давно отштампованы. Рассказ о герое ограничивается протокольными данными. Вот герои «Дорог на фестиваль» (ЦСДФ, автор сценария А. Мадорский, режиссер В. Шорохов) — Чиннихол Худоярова и Женя Рогожников. Она проводит прием посетителей в райкоме, трудится на комбайне в поле, пьет с друзьями чай. Он стоит у своего станка на трудовой вахте, учится в институте, смотрит концерт самодеятельности. Но почему так все искусственно, отчего так неестественно поведение людей в кадре? Причина одна: авторы протоколируют разрозненные факты жизни и не претендуют на ее изучение. Жаль, что такие ленты получают путевку на экран.

●

Мы рассказали о нескольких фильмах, авторы которых стремились рассмотреть на экране лицо нашего молодого современника крупным планом. В других картинах предмет исследования — коллективный его портрет.

В центре фильма «Студенческие строительные» (сценарий Л. Леонидова, режиссер Л. Чернявский, «Центрнаучфильм») — молодежь, впервые в труде и общественно значимой деятельности сталкивающаяся с жизнью. Здесь идет разговор всерьез. Авторы не закрывают стыдливо глаза на непорядки, проблемы. Мы присутствуем при жестоком разговоре студенческого штаба с лодырем, при

остром споре студентов с местными руководителями, не обеспечивающими их работой, заставляющими переделывать только что сделанное: «Нет, Борис Алексеевич, вы мне так весь отряд развалите». Перед нами живые лица, истинные граждане, непримиримые к головотяпству, люди настойчивые, деятельные. Они готовят сельских ребят к экзаменам в вуз, проводят политзанятия, организуют прием в медпалатках. Они отдают народу те знания, которые он им дал. И мы с удовольствием слушаем немного обиженную, но доверительную речь директора совхоза: «Ну, и настойчивые, такие... откажешь, нет, еще приходят, пока не добьются... Ну, этот придет на завод, он как хозяин уже придет. Этот будет хозяин, точно».

Хозяин... Мы это определение слышим и в других удачных рассказах о молодежи. Емкое и значимое слово! Человек делает выбор, принимает на себя определенную общественную роль. Роль борца. И эта роль создает его самого. Не случайно в фильме «Студенческие строительные» рефреном повторяется полюбившаяся ребятам задорная песня: «На завтрашней улице ветры трубят, попробуй, пойми тут, где строим мы город, где строим себя».

А вот еще один коллективный портрет — фильм «Молодым везде у нас дорога» (ЦСДФ, авторы сценария А. Мадорский, В. Чернов, режиссер В. Шорохов), имевший первоначальное название «Наш комсомол»... После ряда информационных кадров об истории комсомола и беглых портретов двух комсомольцев (корабела и комбайнера) авторы переходят к более подробному рассказу о бывшем комсомольце, писателе Крапивине, создавшем детский клуб юных моряков. Подробно показывается, как принимают в клуб нового члена (явная инсценировка), как ребята учатся фехтованию. Затем мы видим ребят за городом, они разжигают костер, беседуют. А когда рассказ о первом бывшем комсомольце приходит к концу, авторы переходят к рассказу о другом бывшем комсомольце, художнике Чернобровцеве, который тоже занимается с детьми.

В фильме показаны и художественная гимнастика, и водные лыжи, и гонки на мотоциклах, и катание на карусели, и — довольно подробно — кафе, процедура приема заказа официантом и пр.

Нет лишь одного — подлинного знакомства с героями, постижения личности с ее неповторимым миром.

Один штрих. Когда при обсуждении первого варианта фильма было раскритиковано качество топорных рисунков, изображающих ордена, которыми награжден комсомол, то авторы откликнулись на критику просто — выкинули эти кадры, как и вообще упоминание о славных наградах, пóтом и кровью заслуженных поколениями комсомольцев. И в самом деле, какое имеет значение в т а к о й л е н т е — были ордена на знаменах комсомола или не было их?

Разговор наш со зрительным залом, бóльшую часть которого занимает молодежь,— это разговор с аудиторией, которая не терпит пустословия, велеречивой риторики, фразерства. Как же должна быть велика ответственность кинематографиста за те слова, с которыми он обращается к молодым, за самое право их произносить! Когда в картине о комсомоле мы видим нечто необязательное, поверхностное, приблизительное, когда мы, к примеру, слышим на кадрах гуляющих у реки девушек: «В тишине осеннего леса, среди сырых запахов реки можно еще сильнее осознать свою личную ответственность за судьбу родной земли», или на кадрах девушек, сажающих деревья: «Комсомол роднит общее стремление украшать свою землю»,— то становится стыдно за подобную пустую риторику, за фальшивую интонацию, за сползание к тому, что по справедливости следовало бы назвать политической трескотней.

●

Социальная психология утверждает в качестве основных черт молодости — непосредственность, наиболее острую реакцию на недостатки, на неискренность, на подделку под правду. В фильмах о молодежи и для молодежи особенно остро ощущается необходимость

в непримиримой борьбе с риторикой, с инсценировками.

Александр Петрович Довженко страстно призывал «блюсти святость документа...». «Инсценировка в документальном кино, — утверждал он, — безнравственна... Она говорит о циничном отношении... к делу... Это недостаток мировоззрения. Лгать никому не разрешено!»*

Но, увы, появляются такие фильмы, как «Мои современники» (режиссер В. Васильковский, «Укрхроника») и другие, где почти каждый кадр поражает своей неправдоподобностью. Причина почти всегда одна: отсутствие творческого решения, торопливость, неумение или просто нежелание искать.

В этом фильме об одном из героев, Анатолии Стародубцеве, к примеру, говорится: «Он один из самых уважаемых людей завода. На его счету 25 рационализаторских предложений. Энергичность и принципиальность в работе, душевность и чуткость к людям снискали Анатолию уважение. «Безотказный» — зовут его одни, «твердый» — говорят другие». А потом авторы приводят героя в красный уголок, и на экране разыгрывается «веселый концерт-экспромт». Один рабочий играет на баяне, другие на ложках, остальные смеются. Смеются как-то уж очень старательно. Видно, что ребята от души хотели помочь режиссеру, но видно и другое: что им страшно неудобно. Они смущены. И потом наверняка рассказывали близким, как их водили «для кино» в красный уголок «изображать веселье». А самого Стародубцева авторы заставляют еще и комиковать, обращаясь к друзьям «на ломаном английском языке»: «Уважаемые дамы и господа. Наш институт смеховедения и смеховедческих наук работает в области смеха в течение последних... ха-ха-ха... лет. Нами установлено, что смех бывает саркастический, гомерический». И тут парень сам смеется своим шуткам. И все смеются (крупно: рабочие смеются)... И т. д. и т. п.

Быть может, авторы знали, что Анатолий действительно весельчак. Но ведь поистине безнравственно было заставлять его разыгрывать сцену веселья перед камерой, выдавая это за документальные кадры. Безнравственно было оглуплять на экране хорошего молодого парня.

Авторы «Моих современников» заставляют Анатолия в одной из сцен усесться за стол и вещать в камеру явно второпях сочиненный текст: «Чем же характеризуется современный

* «Искусство кино», 1969, № 9.

«Возвращенная песня»

советский молодой рабочий? Прежде всего тем...» и т. д. Конечно, как и всегда в таких случаях, у человека на лице явственно проступает мука, а сам он попадает в состояние полной одеревенелости.

Но авторам и этого мало. Они приводят нас в семью Анатолия. Со старательными улыбками, рассчитанно рассаженные около телевизора и радиолы (в одном кадре, чтобы было видно и то и другое), Анатолий и Галя (его жена) целуются, демонстрируя любовь и согласие, играют с «дитем», причем режиссер специально разворачивает молодых супругов к камере, так, чтобы и дитя и их было хорошо видно. Потом дается фейерверк. Небо в огнях!

На этом мы с Анатолием и Галей прощаемся, авторы же, не сбиваясь с полюбившейся им «стилистики», начинают рассказывать о другом нашем молодом современнике — о Валентине Смолей, депутате Верховного Совета СССР. Вот в родном селе Валя беседует с юннатами («овсяная мука, как и бахчевые культуры, очень нужна для молодняка, телята быстрее растут и не болеют»). В этом эпизоде дети тоже откровенно расставлены «по кадру» и старательно выполняют задания авторов. Или: Валентина — в кругу семьи. Дедушка и внук рядом с ней. Входит мать Вали, боязливо оглядываясь на режиссера. Да и все другие персонажи, похоже, больше всего озабочены тем, чтобы как-нибудь не повернуться «не туда», не там стать. И все время видно, что перед нами некое «действо», вызывающее стыд за нас, кинематографистов, стыд перед хорошими, добрыми людьми, которых мы расставили по кадру, как пешек, и написали им готовый текст для прочтения.

Да, трудно рассказать что-то живое, новое о людях, к которым режиссер впервые примчался только за два-три часа до съемки. Впрочем, авторы на этот раз и не пытались найти свою дорожку к героям труда, а просто по шаблону (№ 1 — «труд», № 2 — «общественная деятельность», № 3 — «в кругу семьи») расписали «от сих до сих» их жизнь, разыграли со своими героями «заказанные» по сюжету «сцены».

Недаром такие ленты смотрятся именно как игровое кино, только разыгранное с «натурщиками». Так и видно, как строилась, к примеру, сцена «Валя в семье»: «Дедушка, ты туда. Внучек — садись здесь. В камеру не смотри. Не смотри в камеру! Валечка, пожалуйста, войдите в комнату с пирожками. Естественней, естественней. Еще раз, пожалуйста...»

К сожалению, метод инсценировки подчас

«Каждый год в июне»

получает даже теоретическое оправдание. Вот две цитаты — наудачу. «Режиссер Алоиз Бренч, давно мечтавший снять игровую картину, махнул рукой на «правила игры» документального кино и... почти все инсценировал... Изображая человека в естественных для него обстоятельствах или касаясь явлений жизни, присущих многим людям, мне кажется, документалист вправе прибегать и к средствам из арсенала игрового кино»*.

И вторая:

«...Возможны любые методы подачи и построения документального фильма. Даже взятые из арсенала игрового кинематографа»**.

Какое же на основе такой рецептуры можно получить кино? Только инсценированное. И, следовательно, документальному противопоказанное.

Словно чувствуя это, автор второго рассуждения спешит оговориться, утверждая «принцип честной документалистики — открытый прямой репортаж событий и чувств». Но только как согласовать такой принцип с несколькими страницами выше реабилитированной им инсценировкой? Думается, никакой творческий симбиоз здесь невозможен. Одно ведь исключает другое: там, где начинается инсценировка, разрушаются репортаж, документированное изображение жизни.

II. ...И проблемы

Когда мы размышляем по поводу документальных фильмов о сегодняшней молодежи, постоянно возникает вопрос: и с с л е д у е м ли мы п р о б л е м ы, действительно ее волнующие? Да, проблемы, стоящие перед молодыми, сложны и требуют от кинематографиста таланта исследователя — социолога, философа. Но кто сказал, что кинопублицистика должна ограничиваться зарисовками с натуры, писанием этюдов? Публицистика — область раздумий, споров, обмена мнениями, область п о и с к а р е ш е н и й задач, выдвигаемых жизнью.

К счастью, обращение к с о ц и о л о г и и сегодня мы наблюдаем на экране все чаще. Пусть эти попытки еще робки. Но поиск идет, разведка нового жанра экранного социологического исследования началась.

В этой связи следует назвать фильмы: «Такая молодежь», «Иду дорогой века», «Вступление», «Попутного ветра, капитаны», «Я хочу быть...», «Каждый год в июне», «Студенческие строительные». Все эти фильмы обозначают рождение новой ветви в нашей кинопублицистике. Сейчас это направление настойчиво заявляет о праве на внимание.

Тому масса причин. И все более увеличивающаяся роль науки во всех областях жизни общества, в частности, социологии. И все возрастающая потребность молодежи в глубоком осознании своего места в обществе.

«Ребята, вы заканчиваете восьмой класс. Кем бы вы хотели быть?» — так начинают авторы картины «Каждый год в июне» («Ленхроника», автор сценария Б. Блиновский, режиссер И. Калинина) разговор со своими героями и — одновременно — со своими зрителями.

И ребята отвечают: «геологом, океанологом, инженером». Преобладают известные по многим социологическим исследованиям так называемые престижные профессии. Но авторы ведут разговор в другую сторону: возникает тема «рабочий и профессиональная ориентация», и тотчас перед камерой появляется мама. Взволнованно, смятенно она делится сомнениями: «Он (сын.— *Ю. Д.*) настолько не приспособлен, что если пойдет куда-нибудь в ПТУ, то я не гарантирована от того, что он останется без руки, без ноги. Он очень рассеянный парень... Да он ни к чему не приспособлен... Типичный маменькин сынок еще».

Так нас вовлекают в проблему, действительно волнующую общество. Исподволь мы узнаем и мечтания ребят, и тревоги родителей, выслушиваем и мысли учителей. Мы размышляем вместе с ними. И авторы все настойчивее, как антитезу своим размышлениям, приводят протесты пап и мам: «Это еще ребенок. Вы знаете, ребенок. А уж он пойдет в училище, он уже рабочий. А это ребенок! И приятнее

---

* Г. Ф р а н к. Карта Птолемея. М., «Искусство», 1970, стр. 130, 134.

** К. С л а в и н. Когда документалист говорит «я».— В сб. «Современный документальный фильм». М., «Искусство», стр. 56, 57.

для родителей, неохота расставаться с ребенком, неохота расставаться со школой».

Мы видим и слышим споры. Верим искренности чувств людей, взволнованных подлинными, непридуманными проблемами.

Фильм не свободен от просчетов. Порой он уходит от заявленной полемичности, подменяя поиск ответа прямолинейной агитацией «за ПТУ». Но главное в другом: в том, что авторы обращаются к волнующей общество проблеме и решают ее строго документально, почти все экранное время отдавая синхронным монологам, исповедям мам, пап, учителей и учеников. Не случайно авторы заканчивают свое исследование не бодрым дикторским крещендо, а интервью с девочкой: «Когда ты вырастешь, кем хочешь быть?» И получают бойкий ответ: «Я хочу быть старшим инженером в отделе электроснабжения в Гипроцементе, как мама!»

И в других лентах мы тоже видим подростков в момент выбора ими жизненного пути. Подумать только: сорок тысяч профессий открыты перед ними! Как же они будут искать с в о е в этом океане? «Знакомый посоветовал: чужие мысли... как родители... я не знаю, что мне нравится...» — таковы тревожные признания, звучащие с экрана в картине «Я хочу быть...» (Литовская киностудия, сценарист И. Фридберг, режиссер Л. Лазенас).

Кем быть? Каким быть? Делаются попытки киноисследования всех этих вопросов, таких важных, таких трудных для тех, кто еще только вступает в жизнь. Казалось бы, можно только приветствовать такие попытки. Но кое-что уже и настораживает.

Настораживает, прежде всего, единственный, становящийся стандартным, метод исследования — интервью. И то, как оно проводится. Нет ведь ничего легче — собрать подростков, задать вопросы им, потом родителям. Но всегда ли такой метод дает искомый результат — глубину? Нет, не всегда. Кинематографистам предстоит по-настоящему вникать в проблемы, все более настойчиво разрабатываемые сейчас социальными науками. Сейчас уже как-то неловко наскоком, вооружившись синхронной камерой и микрофоном, вторгаться в класс с апробированным вопросником, ведь, оперируя таким вопросником, ожидать художнических и социологических открытий не приходится. Пришла пора подступить к проблемам во всеоружии знания законов социологии, плечом к плечу с наукой, с литературной публицистикой. Недаром мало кого смогут удовлетворить картины типа «Дороги моих каравелл» (Рижская киностудия, автор Я. Бренцис, режиссер Б. Велдре), где авторы останавливаются на самом пороге проблем, ограничиваясь рассуждениями вроде: «Куда пойти? Когда тебе все дано, любая работа, учеба...» Ведь после этих общих мест итоговое восклицание: «Бессмертны героев черты. Масштабы человека мерят масштабом его мечты!» — звучит как-то беззащитно пусто, отдает голой риторикой. В этом фильме авторы ограничиваются наведением «хрестоматийного глянца», пышными словесами, не испытывая иных чувств, кроме умиления, а все сложности отодвигая «за кадр». Такой подход к теме, конечно, не может вызвать зрительского интереса, да он и не рассчитан на возбуждение и н т е р е с а. Авторы озабочены совсем другим: точным следованием заранее заданным вопросам. Их словно не волнует, каков же он в действительности, новый гражданин? И насколько он готов к активному строительству? Что было упущено в его воспитании и что надо еще сделать, чтобы пробудить в нем начала коммунистической морали, советский патриотизм, интернационализм?

Знание всей культуры начинается с изучения Родины. Это аз и буки нашей грамоты, и не только — нашего патриотизма. Однако и в экранной практике и в теории это нередко забывается. Например, Лев Карахан заявил на дискуссии «Кто он, герой 70-х годов»: «Автор... пришел к пониманию некоторых серьезных понятий... через ритмы «биг-бита». Те внешние приметы времени, которые мы объявляем не заслуживающими внимания, оказываются как раз не последними в процессе становления, возмужания новых поколений. Каждое поколение учится жить по-своему, нынешнее — вот так, через информа-

ционную бурю, через ритмы, через вкусы, порой непонятные людям чуть-чуть постарше»*.

Быть может, для части поколения «биг-бит» и определяет ее лицо, но должно ли это вызывать наш восторг? Быть может, правильнее воспитывать новое поколение все-таки не на «биг-битах», а на идеалах, дорогих «людям чуть-чуть постарше»?

Вот, например, фильм узбекских кинематографистов «Братья Шадиевы» (автор сценария Р. Салихова, режиссер Н. Атауллаева). Авторы этого фильма по-настоящему взволнованы делами своих героев, молодых специалистов: индолога, врача, инженера, посвящающих все свои отпуска труду в родном колхозе. И когда они подчеркивают их уважение «к земле наших отцов и дедов», когда они завершают свой безыскусный, но полный внутренней взволнованности рассказ словами «а завтра вас снова позовет земля отцов», то волнение, которым освещен их фильм, передается и нам, волнует и нас, зрителей.

Нас радуют и тревожат лица людей, хлопочущих в белорусской деревне Комаровке перед приездом в родные места своего земляка космонавта Петра Климука («Путь к Ориону», «Беларусьфильм», сценарист и режиссер Б. Сарахатунов). Мы взволнованно вглядываемся в лицо матери героя, Марфы Павловны, в лица его земляков и верим словам самого Климука, обаятельного парня, чем-то напоминающего Юрия Гагарина: «Земляки, односельчане, вы не можете представить, какое чувство я сейчас испытываю. Я в космосе того не испытывал, что испытываю здесь». Никаких громких слов здесь не нужно, да их и нет в картине. Есть вот эта земля. И на ней человек, выращенный ею. Вот этими старческими добрыми руками матери. Вот этими своими земляками. Недаром, совершив подвиг, он поспешил к ним, с сыновней своей благодарностью.

Обращением к истокам гражданственности и патриотизма, к теме преемственности поколений привлекает и поэтический фильм Игоря Григорьева «Возвращенная песня» (ЦСДФ).

Далекое село Койгородок для Зины Мелехиной было самым близким на земле, потому что здесь она родилась и выросла. Сюда она и вернулась руководителем дома культуры. Клуб как клуб. С анонсом «Тайны фермы

* «Искусство кино», 1974, № 6.

«Твой современник»

Мессе» и танцев под джаз. А ведь когда-то здесь звучали другие песни, те, что пели еще отец с матерью. А ныне эти песни исчезли. Точно и не было их, тех, что когда-то звучали так лишь в Койгородке и нигде больше на белом свете...

И вот мы видим: только что оперившаяся девчушка берется за лично важное для нее дело — стремится вернуть людям песню, забытую ее односельчанами.

Маленькая девчушка, она взволнована сознанием, что молодежь, не знающая, не ценящая искусства своего народа, вырастет нравственно неразвитой, как бы оторвется от одного из тех корней, которыми она навечно связана с родной землей. Пробиваясь через равнодушие, через «муж не пускает», «времени не было», «я больше люблю лирические такие...» — она идет в поистине героическое (авторы, конечно, нигде этого слова не употребляют и соответственных наводящих вопросов Зине не задают) наступление на души, ведет борьбу за возвращение народу от века принадлежавшей ему песни. И хотя первая репетиция не удалась — никто на нее не пришел, потом первые робкие ростки взаимного доверия все же пробились и начался путь к искусству, с в я з ы в а ю щ е м у молодого человека со своей землей, со своими предками, с их думами и чаяниями, воплотившимися в старой народной песне.

Разве это не важная тема? Не важная проблема?

Но как часто, увы, произведение и не замышляется к а к п р о б л е м н о е, и с с л е д о в а т е л ь с к о е, то есть подлинно публицистическое, по-настоящему б л и з к о е духовным запросам зрителей. Как часто оно являет скорее доклад, отчет, стенограмму, только изложенную в форме кинокартин. Еще печальнее, когда замысел был, но при экранном воплощении где-то растерялся, растаял.

Сценарий фильма «Дорога к себе» (сценаристы В. Оглоблина и М. Нарук) имел подзаголовок «Микроклимат одной бригады». Как же этот «микроклимат» был выявлен и исследован?

По таежным трясинам тянется одноколейка Тюмень — Сургут — Нижневартовск. Ведет она к сибирской нефти. А по ней движется первый в стране комсомольско-молодежный строительно-монтажный поезд СПМ-522, а в нем бригада Виктора Молозина. Идет комсомольское собрание. С него авторы и начинают свое исследование, посвященное бригаде х о з я е в этих мест. Они очень разные, эти ребята. Но все они — каждый по-своему — приходят в нужную минуту на помощь округе. Недаром «молозинцев» так и называют — «скорая помощь». И идут они везде «всей кучей». И обживают эту землю, как ее хозяева. В который раз перестраивают детскую площадку (со временем гравий уходит в болота), строят для молодоженов сараи, разводят поросят да кроликов, отвоевывают у тайги крохотные пятачки, а на них сажают картошку: сказывается их крестьянская натура, они же почти все местные. А потом, глядишь, баньку срубили «для души». И видно, что они осваивают эту землю, как когда-то осваивали какую-то другую землю их деды, русские первопроходцы. Так в работе, в с о р а д о в а н и и этой группы очень разных людей рождается в ы с о к и й нравственный микроклимат. Не случайно через весь сценарий проходила тема в о с п и т а н и я н о в и ч к а, причем авторы сценария пошли по наиболее перспективному пути сценарного решения, предлагая разные в а р и а н т ы решений этой темы. Авторы ведь предлагают нам не статичный групповой портрет, а зовут нас искать объяснение жизненной позиции каждого из своих героев, хотят раскрыть перед нами дух бригады, передать мысли, волнующие — каждого по-своему — этих ребят.

И вот создана картина. Называется она теперь «Каждый день» (ЦСДФ, режиссер А. Иванкин). Прекрасные лица «молозинцев», напряженный героический труд по восстановлению полотна одноколейки, терзаемого болотами. Потом обед. Потом рабочие спят. Потом вновь работают.

Сам по себе этюд «об одном дне бригады» неплох. Он достоверен. Но если сравнить замысел и его воплощение, то оказывается,

что картина соскользнула на тот путь приблизительности и поверхностных зарисовок, на котором ничего путного обрести невозможно.

Первый признак подлинного искусства— присутствие личности автора, крупной, интересной личности. С этого все начинается. Ведь если мы прикасаемся к большой мысли, к большому чувству художника, то это прикосновение и заставляет нас размышлять и волноваться.

Анализируя экранные образы молодых наших современников, мы всегда так или иначе приходим к источнику побед и поражений экрана — к автору произведения. Исследователь он или копиист? Публицист или регистратор? Поэт или сухой резонер? Это, в конечном счете, определяет успех произведения. Вглядываясь в экран, вслушиваясь в вопросы, которые задает людям автор, всегда хочется понять: что его интересует, насколько он понял этих людей, сжился с ними.

Ведь бедность мысли авторов всегда оборачивается бедностью ответов героев экрана. По этому поводу отлично сказал режиссер Дмитрий Луньков: «Человек тогда прекрасен, когда заинтересован делом, беседой. Скучно ему с вами, и он сникает, тушуется, стесняется. За вас, кстати, стесняется». Справедливость этих слов несомненна.

Редкий фильм вызывал такое единодушие в оценках, как «Возвращение Игоря Винокурова». Нет нужды поэтому анализировать отдельные находки картины.

Нас в данном случае интересуют авторы. Журналист Борис Костин впервые услышал об удивительной судьбе безногого моряка от друзей в Минрыбхозе СССР. Борис рассказывает: «Услышал, начал искать». Начал искать! Молодого журналиста взволновала необычная судьба. И он не успокоился, пока не разыскал Игоря. Изучил его жизнь «получше собственной», выпытал у Игоря все перипетии его сложной и трудной судьбы. Но в еще большей степени его заинтересовали люди, оказавшиеся рядом с парнем на его пути к морю: рижский хирург Занис, капитан Латышев, принявший Игоря на корабль, профессор Бухтиаров. Десятки людей помогали журналисту найти Винокурова и много рассказали ему о нем. Это было не праздное любопытство настырного газетчика. Он ведь увидел в этой уникальной биографии отражение целого мира, уклада нашего общества, приходящего на помощь попавшему в беду, мира коллективизма, мира, где «человек человеку друг, товарищ и брат». А ведь без такого философского осмысления темы картина осталась бы на уровне умилительного «эссе». Но в том-то и заслуга картины Б. Костина и Т. Семенова, что в ней нет ни капли сентиментальности. В ней — наша жизнь в глубинном ее измерении, увиденная через необычного героя глазом гражданина.

Исследователи публицистики подразделяют ее на информационную, содержанием которой является новость, и собственно публицистическую, осмысливающую действительность, глубоко размышляющую над проблемами общественной жизни, апеллирующую к общественному мнению. Если мы подойдем к лентам о молодежи именно с таких позиций (иные при серьезном разговоре были бы просто неуместны), то вынуждены будем отнести бо́льшую часть картин к информационным, почти не встретим фильмов, которые можно было бы охарактеризовать при помощи таких терминов, как социальный эксперимент, научно-социологическое исследование, памфлет, дискуссия, фельетон, многолетнее кинонаблюдение за социальной группой, за судьбой личности. И в самом деле, как можно потребовать от авторов лент «Мои современники» или «Молодым везде у нас дорога», чтобы они определили жанр своих произведений, если из их фильмов так и остается неясным, чего же, собственно, хотели авторы, вступая в беседу со зрителем. Отразить? Да. Запротоколировать? Да. Но не назвать же свой опус «протокол», «анкета». Не звучит. Тем не менее, многие экранные произведения все богатство действительности сводят как раз к «дежурному жанру» протокола либо этюда.

Порой среди лент-этюдов встречаются неплохие картины — «Вологодские свадьбы»,

«Сладкий березовый сок», «Рыцари пустыни», «Суворовцы».

Но, отдавая дань достоинствам этого жанра, замечаешь и некоторые тревожные симптомы.

Штампованные этюдные решения, от цветов и «моря в бликах» до свадебных кортежей, буквально заполонили экран. Во многих лентах о молодежи это стало просто повальным бедствием. Апофеоз в целом серьезной исследовательской ленты В. Трошкина «Такая молодежь» — снятый рапидом «поцелуйный обряд» молодоженов. Они кружатся в красивом танце (она вся в белом), как в прекрасном сне. И кружатся, и целуются, и все, конечно, на фоне прекрасной природы, под прекрасный женский хор.

Этюд — это, конечно, хорошо. Но можно ли представить себе художника, так и остановившегося на этюдах (то есть представить можно, сколько угодно. Но хорошо ли это?)! Конечно, этюд — меньшее зло по сравнению с холодной анкетой, с инсценированными словами и движениями. Но доколе можно кормить зрителей манной кашей непритязательного этюда? Не надоела ли ему уже такая пресная пища? Ему бы мыслей новых и емких, чувств глубоких и ярких, ему бы взволноваться чем-нибудь всерьез.

Примечательно при этом, что отсутствие замысла и поиска форм, жанров приводит к тому, что герой многих молодежных лент живет будто в каком-то вакууме, отделяющем его от быстротекущих проблем реального мира.

А нам нужны как раз глубокое исследование, социальный поиск, проникновение в характеры и проблемы, то, с чем мы встречались в «Праве на доверие» и «Возвращенной песне», «Студенческих строительных» и «Возвращении Игоря Винокурова», и чего начисто нет в длинной веренице лент, выпускаемых многими документальными студиями страны, в том числе и такой авторитетной, как ЦСДФ.

Надо, следовательно, еще и еще повторять: без творческого поиска, без решительной перестройки, без непримиримой борьбы с серостью, фальшью и иллюстративностью дальнейшее развитие кинопублицистики, повествующей о молодом герое нашего времени, невозможно. Ведь не может же нас не волновать тот поистине прискорбный факт, что из лент последних лет, посвященных молодежи, лишь о нескольких можно говорить, как о явлениях образной кинопублицистики.

Для общества жизненно необходимо воспитание поколения подлинных граждан своего Отечества, имеющих вкус к политике, к гражданским свершениям. Лишь те ленты, где есть понимание этой великой задачи, могут претендовать на доверие общества, на доверие молодого нашего современника.

В СК СССР

Счет предъявляет жизнь

Актуальные задачи эстонских кинематографистов

Секретариат правления Союза кинематографистов СССР посвятил специальное заседание, которое прошло под председательством первого секретаря правления СК СССР Л. Кулиджанова, работе Союза кинематографистов Эстонии, связанной с выполнением Постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии».

На заседании секретариата с докладом выступил первый секретарь СК Эстонии К. Кийск.

Калью Кийск признал, что общественность и критика неоднократно и вполне справедливо упрекали эстонское кино за отставание от движения всего многонационального советского киноискусства. В чем же причина такой, давно укоренившейся, по мнению докладчика, ситуации? Проблема номер один— эстонская кинорежиссура. Поэтому, хотя сценарная проблема по-прежнему остается актуальной, фильмы зачастую получаются на-

много слабее сценария. Нет притока молодой режиссуры. В этом году—впервые за 15 лет!— состоялся режиссерский дебют — В. Куйка, выпускника ВГИКа. А ведь задача студии состоит не только в том, чтобы обеспечить режиссурой производственный план, но и в воспитании и формировании творческого коллектива.

Плохо поставлено на студии перспективное тематическое планирование, в результате — практически нет фильмов о современности.

Докладчик подчеркнул, что эстонские художники экрана крайне самокритично оценивают свою работу. Поэтому нет сомнений в том, что эстонское кино способно изжить свои недостатки и обрести новые силы для выполнения поставленных перед ним задач.

Участники прений — Я. Варшавский, Е. Вейцман, А. Караганов, М. Львовский, А. Новогрудский, В. Соловьев, Е. Сурков, М. Хуциев,— отметив трезвый и самокритичный характер доклада, выделили главные «болевые точки» эстонской кинематографии, основные ее проблемы. Опираясь на конкретный анализ новых фильмов — «Красная скрипка» К. Кийска, «Опасные игры» В. Кяспера, «Бриллианты для диктатуры пролетариата» Г. Кроманова, выступавшие показали, в чем состоят недостатки, тормозящие развитие эстонского кино, что мешает многим эстонским фильмам подняться до высокого идейно-художественного звучания.

Вряд ли можно согласиться с точкой зрения докладчика, указывали ораторы, что сценарная проблема вторична по отношению к проблеме режиссуры. Не здесь ли как раз источник главного просчета эстонской кинематографии, который заключается в том, что она, к великому сожалению, пока проигрывает бой на главном направлении — в освоении современной темы? Дело не в том, что среди продукции «Таллинфильма» есть плохие картины,— от ремесленных, слабых лент не застрахован никто. Беда, что на эстонской студии нет картин, знаменующих открытие новых горизонтов, новых пластов жизни, новых человеческих характеров.

Разговор на секретариате правления СК СССР, по-партийному требовательный, был проникнут доброжелательностью, искренней товарищеской заинтересованностью в успехах эстонских коллег.

Участники заседания выразили уверенность в том, что эстонские художники экрана сумеют поднять киноискусство своей республики на уровень требований времени.

●

Читатели нашего журнала помнят, что трудности, испытываемые эстонской кинематографией, причины ее отставания от жизни, от быстрого роста культуры в республике подробно рассматривались в статье В. Ишимова «Сверяясь с масштабом времени», опубликованной в № 7 «Искусства кино» за 1975 год.

Эстонская республиканская газета «Сирп я вазар» в номере от 19 сентября 1975 года опубликовала в подробном изложении статью «Сверяясь с масштабом времени».

В редакционном комментарии отмечается, что статья проникнута заботой о развитии эстонского художественного кино и что конструктивная позиция статьи, проникнутой глубокой заинтересованностью в удачах кинематографа Эстонии, «вызывает особую симпатию» эстонской общественности.

М. Туровская

Брехт и кино

Судьба и эпоха, казалось, приуготовили Бертольту Брехту, великому революционеру и просветителю в искусстве XX века, почетную вакансию одного из пионеров нового искусства, приобретшего особо важную роль в эпоху великих революционных движений двадцатого века — искусства кино.

В самом деле, огромная творческая и организационная работа Брехта была основана на убеждении, что мир изменяем, что общественные отношения требуют преобразования в духе социализма, что марксизм указывает для этого преобразования путь классовой борьбы и что искусство со своей стороны должно изменять человека с помощью революционно действенной правды.

Именно такое понимание роли искусства в стремительно изменяющемся мире толкало Брехта на поиски нового типа искусства, социалистического, с одной стороны, и реалистического — с другой. В своих десяти тезисах «О социалистическом реализме» он формулировал именно новизну задач — как в подходе к материалу самой жизни, так и в отношении публики.

«1. Что такое «социалистический реализм», это нельзя просто вывести из уже существующих произведений или способов художественного изображения. Критерием должно быть не то, похоже ли данное произведение или способ изображения на другие произведения и способы изображения, причисляемые к социалистическому реализму, а является ли оно социалистическим и реалистическим...

...4. Художники-реалисты изображают *противоречия в людях и в человеческих взаимоотношениях* и показывают условия, в которых эти противоречия развиваются.

5. Художники-реалисты заинтересованы в *изменениях* людей и отношений, изменениях как постоянных, так и скачкообразных, в которые постоянные переходят...

...7. Художники — социалистические реалисты гуманны, то есть человеколюбивы и изображают отношения между людьми так, чтобы усиливались социалистические импульсы...

8. Художники — социалистические реалисты относятся реалистически не только к своим темам, но также и к своей публике.

9. Художники — социалистические реалисты учитывают образовательный уровень и классовую принадлежность своей публики, ровно как и состояние классовой борьбы»*.

Между тем, когда Брехт начинал свою деятельность, то на фоне кризиса буржуазного театра, вызывавшего его ярость своим «кулинаризмом», кинематограф все больше завоевывал массовую аудиторию.

По сравнению со сценой кинематограф был оснащен новой техникой («аппараты» в терминологии Брехта), и это тоже не могло не импонировать ему как поэту большого города индустриальной эпохи.

В отличие от многих деятелей искусства и литературы той поры, даже передовых, Брехт был свободен от суеверного восторга перед техникой, с одной стороны, и от предрассудков и предубеждений против «низменности» массовых средств и брезгливости к тривиальным жанрам — с другой **. К тому же техни-

---

* Б. Брехт. Театр. М., «Искусство», 1965, т. V/1, стр. 193—195.

** В молодости у Брехта было множество проектов фильмов, они не сохранились, но о его интересе к «тривиальным» или «низким» жанрам кино позволяют судить уцелевшие три сценария и одно «экспозе», написанное совместно с А. Бронненом: «Трое в башне», «Тайна бара «Ямайка», «Пожиратель бриллиантов» и «Робинзонада на Ассунсионе». См. Bertolt Brecht. Texte für Film. Aufbau Verlag, Berlin und Weimar, 1971, Bd. II.

ка открывала перед искусством новое качество на путях реализма, получившее название документальности, а Брехт испытывал всегда пристальный интерес к революционизирующим возможностям «аппаратов» в искусстве.

Итак, заманчиво было бы предположить, что Брехт в конце концов предпочтет театр кинематографу. Но, увы, логические предпосылки в искусстве мало что значат, ибо поэзия, как выразился Маяковский, «пресволочнейшая штуковина». И, все понимая про место и возможности кино, Брехт был до кончиков ногтей поэтом театра. Ему суждена была другая историческая миссия в искусстве XX века.

«Неверно приписывать Брехту несчастную любовь к кино», — пишет в своей диссертации «Кино в творчестве Брехта» добросовестный исследователь из ГДР Вольфганг Герш. И, отдав должное раннему интересу Брехта к экрану, Герш отмечает, что его «ангажированность кинематографом кончается к 1923 году именно оттого, что в это время он начинает заниматься театром»*.

Стоит вспомнить, что Эйзенштейн, в свою очередь, начав с режиссерской мастерской Мейерхольда, в противоположность Брехту, покидает театр для кино.

Тем более симптоматичным представляется тот факт, что, исследовав все аспекты отношений Брехта с седьмым искусством, Герш дал своей работе подзаголовок: «Теоретическая и практическая полемика Брехта с кино» (разрядка моя. — *М. Т.*). Этот подзаголовок отражает реальное место кино в огромной реформаторской деятельности немецкого поэта.

Стоит ли в таком случае кинематографу обращаться к наследию Брехта?

Да, стоит, ибо, если он называл свой театр широко — «театром эпохи науки», то с тем же правом он мог бы назвать его и «театром эпохи кино» или даже — «эпохи массовых средств связи». Более того, как ни спорадично обращение Брехта к собственно кинематографическим проблемам, нельзя не заметить, что вся его теория театра складывалась под самым прямым воздействием сопредельных древнему искусству сцены новых «технических искусств» и, в первую голову, кино.

«Длившаяся с юношеских лет полемика с кино, — пишет Герш, — протекала не только в аспекте кино, но и в равной мере и неотделимо в аспекте «эпического театра», который «немало обязан» кино (Брехт). Это осознанное взаимодействие искусств есть выражение марксистской фундированности брехтовского театра, который, как эстетически революционизированное политическое искусство, работал на развитие производительных сил»*.

●

До последнего времени в разработке теории кинематографа творческое наследие Брехта не занимало существенного места. Упомянутая выше диссертация Герша, которая пока еще не вышла из печати и практически не поступила в научный обиход, является первой фундаментальной, обобщающей работой такого рода, хотя литература о Брехте как в социалистических странах, так и в странах капитализма огромна.

Поэтому, если в истории кино «трехгрошовый процесс», связанный с экранизацией «Трехгрошовой оперы», и фильм «Куле Вампе», снятый совместно с режиссером Златаном Дудовым, составили самостоятельную и своеобразную страницу**, то в разработке теории кино до самого последнего времени наследие Брехта мало принималось в расчет.

Это не удивительно. В те годы, когда Брехт впервые начал нащупывать принципы «эпического театра», революционный кинематограф — его практика и его теория — неслыханно расцветал в России. Но при несомненном влиянии русского кино на Брехта, при удивительных, почти дословных совпадениях

* Wolfgang Gersch. Film bei Brecht. Dissertation für Erlangung des akademischen Grades doctor philosophie vorgelegt der Gesellschaftswissenschaftlichen Fakultät des Wissenschaftlichen Rates der Humboldt Universität zu Berlin, S. 2.

* W. Gersch, op. cit., S. 2.

** Сошлюсь на работы Германа Герлингхауза (ГДР), посвященные этому опыту Брехта в кино: «Slatan Dudow—sein Frühwerk», «Film», N 4, 1962, S. 703—770, а также «Идеи Октября—Брехт, Дудов, «Куле Вампе».—В сб. «Октябрь и мировое кино». М., «Искусство», 1969, стр. 64—84.

некоторых мыслей Брехта и Эйзенштейна, сам Брехт на этих совпадениях не делал специального акцента*.

Учтем еще и тот факт, что в послевоенные годы, когда Брехт, вернувшись из эмиграции на родину, наконец получил возможность выйти во всеоружии теории и созданной им драматургии на сцену собственного театра, он ясно сознавал, что любимое им искусство сцены должно было защитить свое право на существование рядом с кино и с теснящим его телевидением.

Каждое из этих зрелищ — театр, кино и телевидение — яростно осознавало себя в присутствии других, и демаркационная линия теоретических дискуссий проходила не столько внутри каждого вида зрелища, сколько вовне, на его онтологических границах.

С 50-х годов «Берлинер ансамбль», потом драматургия, а потом и взгляды Брехта на театр начали завоевывать мир.

С другой стороны, именно в эти годы заново был подвергнут критике — на этот раз с точки зрения онтологии кино — «монтажный» и «интеллектуальный» экран. Отталкиваясь от опыта нового феномена итальянского неореализма, сформулирован был прямо противоположный подход к седьмому искусству. В работах крупнейших западных теоретиков был генерализирован взгляд на кинематограф, как на «мумифицированное время» (Андре Базен) или на «реабилитацию физической реальности» (Зигфрид Кракауэр).

Само собою разумеется, что в том кинематографе, где, по словам одного исследователя, «контроль самосознания, как сила, определяющая ход мыслей и умозаключений, у зрителя ослаблен»**, где, как утверждал другой автор, «персонажи экрана становятся естественно объектами отождествления, тогда как персонажи сцены скорее являются объектами мысленного противопоставления»***, наследие Брехта не могло вызвать к себе никакого интереса.

Интерес к кинематографическому наследию Брехта на Западе взорвался, как бомба, — вслед за новым открытием советской школы монтажного и документального кино, в начале 70-х годов, а с другой стороны, после волны молодежных движений и майских событий 1968 года.

В этот период имя Брехта, никогда прежде не связывавшееся с седьмым искусством, замелькало на страницах газет, в интервью режиссеров «нового авангарда», в специальных изданиях. Английский теоретический журнал «Скрин» посвятил Брехту даже специальный выпуск, рассмотрев в ряде статей как предложенную им «модель» — «Куле Вампе», так и некоторые аспекты его отношения к кино*.

При этом леворадикальные теоретики пытаются найти в Брехте очередного союзника, а в его теоретическом наследии очередной инструмент тотального ниспровержения и деконструкции всей системы европейской культуры нового времени, всех ее структур, начиная от «аппаратов» (кинокамера «как идеология») и кончая философскими основами.

Разумеется, совсем не случайно их обращение к теории Брехта, как к теории критической по преимуществу. Но еще менее случайно, что брехтовскую критику буржуазной культуры — всегда конкретную и конструктивную — они рассматривают не в ее целостности, а лишь как набор цитат, подвергающихся при этом столь сложной технике перетолкований и переводов в другие понятийные системы, что в конце концов они утрачивают связь с идеями Брехта.

Но более детальная полемика о наследии Брехта потребовала бы выхода далеко за пределы кино и его проблем**. Мне же в этой

---

* Впрочем, и С. Эйзенштейн, по свидетельству его исследователя Н. Клеймана, всего один раз на одной из лекций упомянул имя Брехта; между тем он не мог не знать о его работах, хотя бы благодаря З. Дудову и С. Третьякову.

** З. К р а к а у э р. Природа фильма. М., «Искусство», 1974, стр. 217—218.

*** А. Б а з е н. Что такое кино? М., «Искусство», 1972, стр. 169.

*«Screen». The Journal of the Society for Education in Film and Television. Summer 1974, volume 15, Number 2. Special Number: Brecht and Revolutionary-Cinema.

** Критике леворадикальной критики культурного наследия в нашей печати посвящено немало материалов. Сошлюсь на наиболее близкие нашей теме примеры: Н. Р ж е в с к а я. Неоформалистические тенденции в современной французской критике (группа «Тель Кель»). В сб. «Неоавангардистские течения в

статье хотелось бы ограничиться позитивным рассмотрением некоторых аспектов брехтовской эстетики, возникающих на пересечении ее с кинематографом.

●

Как человек, презревший «кулинарное» буржуазное искусство, Брехт сразу оценил документальные возможности, предлагаемые новой техникой. Это не такое уж общее место, если вспомнить, что радио, кино — а уже на наших глазах это заново повторилось с телевидением — первоначально каждый раз воспринимались как способ ретрансляции традиционных искусств. Даже американская «комическая» служила как бы продолжением древнего искусства клоунады. Понадобился мощный революционный взрыв, чтобы Вертов и Эйзенштейн — каждый со своей точки зрения — оценили эстетический смысл кинодокумента.

В своих «Предложениях директору радиовещания» (1927) Брехт намечает программу, которая в гораздо большей степени относится к кино, нежели к радио: «С моей точки зрения, вы должны были бы попытаться придать радио подлинно демократический характер. В этом отношении вы достигли бы многого, если бы, например, перестали сами изыскивать материал для тех замечательных аппаратов, которые имеются в вашем распоряжении, а приблизили бы их к актуальным событиям. Вполне понятно, что люди, которые вдруг получили такую технику, сразу же развивают кипучую деятельность, чтобы дать материал этой технике, изобретают нечто вроде нового художественного ремесла, которое обеспечит ее искусственным материалом. Я с тревогой наблюдал, как везут в Нойбабельсберг громоздкие сооружения, изображающие египетские пирамиды и дворцы индийских раджей, чтобы заснять их тем аппаратом, который человек легко мог бы положить в рюкзак»*.

Разумеется, были свои основания — экономические, социологические, эстетические, — почему египетские пирамиды снимали в Нойбабельсберге (вспомним, что не кто иной, как Феллини, предпочтет — и обоснует это предпочтение — снимать море и корабль в павильоне); но на фоне немецкого, сугубо павильонного фильма 20-х годов брехтовское понимание натурной природы кинематографа было и существенно и знаменательно. Он настолько точно уловил направление развития техники и его социальные аспекты как средства гласности*, что программу, предложенную им директору радиовещания, удалось выполнить только три десятилетия спустя, причем новому средству связи — телевидению, а некоторые ее аспекты — например, «обратная связь» — до сих пор остаются утопией.

Пройдет тридцать лет, и теоретики и практики телевидения будут открывать те же идеи заново, но первый шок прямого воспроизведения действительности «с помощью аппаратов», испытанный революционными художниками, очень многое изменил в их традиционных эстетических представлениях.

«Оценивая действительность, как критерий и предмет искусства, — писал в своей диссертации Вольфганг Герш, — Брехт отводит документальности в своих эстетических размышлениях решающее место, которое нашло отражение в обозначении нового театра, им задуманного: «великий эпический и документальный театр, которого мы ждем»**.

Действительно, в той борьбе за новые формы, которую Брехт начал с современным ему театром, иллюзионистским по его терминологии — ссылаясь главным образом на опыт и авторитет предшествующей литературы (отсюда термин «эпический»), документальность занимала гораздо большее место, нежели он сам мог сформулировать (осознать кино, как своего предшественника даже такому революционеру, как Брехт, показалось бы в свете существующей тогда культурной традиции странным).

зарубежной литературе 1950—1960 гг.» М, «Художественная литература», 1972; В. Божович. Метаморфозы «Кайе дю Синема». В сб. «Вопросы киноискусства», № 16. М, «Наука», 1975; Л. Козлов. Еще один ниспровергатель. «Искусство кино», 1975. № 7.

* Б. Брехт. Театр, т. V/1, стр. 216—217.

* Б. Брехт. Театр, т. V/1, стр. 216—217.

** W. Gersch, op. cit, S. 55.

Но потребность в документальности ощущалась Брехтом очень остро — и при этом с самых разных точек зрения. Когда он запальчиво писал: «Наша надежда основывается на спортивной публике... Непонятно, почему бы и театру не иметь своего «хорошего спорта»*, то меньше всего он имел в виду упразднение театра как института и замену его стадионом. Он исходил из той же посылки, из какой исходил Эйзенштейн, когда он объяснял живучесть цирка тем, что тот «ограничивает себя показом ловкости, силы, владения собой, волевой целеустремленности и смелости.

И как раз в этом находит неизменный живой отклик в заложенных в нашей природе естественных устремлениях к наиболее полному гармоническому развитию воли нашей и физических наших свойств»**.

Иначе говоря, дело шло о честности, с которой цирк и спорт дают то, что они дают, об адекватности их самим себе: сила и ловкость в формах самой силы и ловкости. Для Брехта при этом притягательность спорта была еще и в его дезиллюзионизме, в его «документальности» по сравнению с театром. Сравнение, с точки зрения Брехта, было не в пользу театра, но, разумеется, делалось для пользы театра.

Иллюзия, против которой с такой язвительностью и страстью ополчался Брехт, не была чисто сценическим иллюзионизмом декораций или «вживания» актера в образ. Дело шло прежде всего о «великой иллюзии» буржуазного общества с ее традиционными ценностями, рухнувшими в первой мировой войне и революции, победившей в России и подавленной в Германии. Точно так же и документальность понималась им в очень широком значении этого термина.

«Использование фильма, как чистого документа сфотографированной действительности, как совести, эпический театр должен еще испытать»***, — писал Брехт, заключая статью об эксперименте Пискатора, вводившего киноэкран как фон в свои спектакли. Развитие эта мысль получает в статье того же 1926 года «Маленький совет изготовлять документы», где под изготовлением литературных документов Брехт разумеет «монографии значительных лиц, чертежи общественных структур, точную и годную в дело информацию о человеческой природе и героическое изображение человеческих жизней — все с точки зрения типичности и так, чтобы форма не свела на нет их применимости»*. Свой излюбленный термин «ценность документа» (Dokumentwert) Брехт расширяет еще дальше, относя его к широкому кругу явлений — от Чаплина до «великих стихотворений», которые тоже обладают «ценностью документа»**. Иначе говоря, возможность движения к новому и более действенному виду реализма он видит как движение всего искусства в целом через новое качество — документальность.

В этой связи в высшей степени знаменателен тот факт, что, стремясь дать определение документальности, Герш прямо связывает ее с кинематографом: «Документальное в кино должно быть понято, как приближение (в той или иной степени) к непосредственной действительности»***. А другой исследователь кино из ГДР, Рудольф Юрчик, говоря о документальности, как о «прямом взгляде на действительность»****, считает ее адекватным выражением специфики кино.

Для нужд данной статьи я определила бы документальность несколько шире, как новое эстетическое качество, возникшее с новыми техническими средствами информации (фотография, печать, радио, кино, телевидение), способными передавать действительность в непретворенном виде, но не тождественное ей.

Технические средства позволили достигнуть приближения к действительности как бы на новом уровне, но эстетическое качество при

* Б. Брехт. Театр, т. V/2, стр. 7. (Статья так и называется: «Больше хорошего спорта!».)
** С. Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах. М., «Искусство», 1964, т. 3, стр. 436.
*** Б. Брехт. Театр, т. V/2, стр. 40.

* Bertolt Brecht. Schriften zur Literatur und Kunst. Aufbau—Verlag. Berlin und Weimar, 1966, Bd. I., S. 65.
** Б. Брехт. Театр, т. V/1, стр. 212.
*** W. Gersch, op. cit., S, 55.
**** Ibid., S. 54.

этом возникало всякий раз на границе достигнутого тождества, и современное понятие документальности столько же обязано совпадению изображения с реальностью, сколько и несовпадению, различию, связанному каждый раз с временным несовершенством техники*.

Дальнейшее движение техники вносило некоторые поправки в понятие документальности (и кто знает, как будет меняться оно еще!), но для описываемой эпохи в целом оно все же имеет некоторую общую эмпирическую определенность. При всей растянутости диапазона представлений, употребляя понятие «документальный», мы имеем в виду не степень тождественности изображения действительности, а степень доверия, ощущения достоверности, возникающего у зрителя в процессе восприятия. При этом знаком достоверности, документальности становится подчас как раз неполнота, отступление от тождества.

Когда Эрвин Лейзер делал свой фильм «Майн кампф», он вставил в него бракованные любительские кадры Варшавского гетто с ржавыми пятнами испорченной эмульсии. Но именно эти дефекты пленки придали изображению эстетическое качество достоверности и вызывали эмоциональное потрясение в зрительном зале.

Трюффо в фильме «Жюль и Жим» одним из первых использовал сочетание игрового сюжета с подлинной хроникой: он вставил в фильм кадры сожжения нацистами книг перед университетом, растянув обычную хронику до широкого кадра; здесь растяжка, деформация изображения создала особое ощущение подлинности.

Разумеется, это примеры экстраординарные. Но с тех пор, как введение кинодокументов в игровые ленты стало одним из излюбленных приемов современного кино, выделились и некоторые общеэстетические признаки документального, легко прочитываемые всяким зрителем.

Так, режиссер фильма «Поезд» Гренье-Дефер, обращаясь к эпохе второй мировой войны, прибегает к вирированию хроники, монохромность которой почти незаметно переходит в цветовой игровой кадр. А режиссер Лелюш, как бывший оператор очень чуткий ко всем возможностям пленки, в фильме «Супружество» снимает бо́льшую часть сюжета, начало которого относится к «самому длинному дню» высадки союзников в Нормандии, на монохромной вирированной пленке, чтобы в последнем эпизоде, совершающемся уже в наши дни, резким ударом перейти на цвет. При этом экран ТВ, возникающий по ходу фильма, в обеих частях остается черно-белым.

Режиссер Н. Михалков в фильме «Раба любви» прибегает к черно-белому кадру не только для выделения хроники, снятой оператором эпохи гражданской войны, но и для всего эпизода подпольного просмотра этой хроники и даже для операции по вызволению пленки из рук контрразведки — как бы противополагая документальность историко-революционного кино условному жанру своей ленты.

Во всем этом нет ничего сенсационного, все это известно каждому кинематографисту и даже многим зрителям, да и само понятие документальности на сегодняшнем экране порядочно девальвировано. Но даже и в таком девальвированном виде оно обнаруживает свою эстетическую природу, берущую истоки в тех первых открытиях, которые совершили пионеры документальности Вертов

---

*Интересно, что еще на заре кино такой проницательный театральный критик, как А. Кугель, уловил эстетическое воздействие условности экрана. «Помимо содержания и постановки картин, возбуждающих любопытство,— писал он,— кинематограф, несомненно, влияет на какую-то эстетическую сторону. На какую же именно? Бледное однотонное зрелище движущейся фотографии не может сравниться с игрою красок и переливами цветов в живописи. Природа, жизнь? Но ведь это однобокая, одноцветная природа и жизнь! И вдруг мне приходит в голову парадоксальная мысль, что единственная, быть может, эстетическая ценность кинематографа заключается именно в том, что кинемо однобок и одноцветен, плоскостен и двухмерен, ибо это его основная условность.

Таким образом, эстетическая предпосылка кинематографического искусства заключается в том, что по самому техническому приему своему кинемо дает мир отражений». (См. А. Р. К у г е л ь (Homo novus). «Утверждение театра». Изд. журн. «Театр и искусство», б. г., стр. 188).

Трудно сказать, что будет, когда кино станет трехмерным или его сменит голография, но со времен Кугеля если кино и изменилось, то природа восприятия документальности — пока нет.

и Эйзенштейн. И следовательно, в том самом времени, когда начинали складываться понятия Брехта о новых формах реализма на театре.

Возникнув первоначально из фотографии, из верстки газетной полосы или иллюстрированного листка, из черно-белого плоского изображения на экране, документальность очень скоро абстрагировалась от них — подобно тому, как образ времени абстрагируется от геометрической фигуры циферблата в знаменитом примере Эйзенштейна — и стала самостоятельной эстетической ценностью, знаком подлинности, приложимым к любому другому — в том числе нетехническому — виду искусства и вступающим во взаимодействие с другими его чертами и качествами.

В литературе о кино много написано о том, как его документальная природа перерастает в образ*. Между тем в искусстве XX века сама документальность стала одним из самых устойчивых образных мотивов.

Прямое включение киноэкрана в театральное представление, предпринятое Пискатором и описанное Брехтом, так и осталось приемом, частным случаем в истории театра**. Но влияние документальности, как нового эстетического качества, на драму и сценические идеи Брехта, а через него на весь последующий театр, было очень существенно. Не случайно появление технических средств информации так много дало ему для его «эпического и документального театра», который потом, по каналам обратной связи, вернул влияние «документального театра» театрализованному кинематографу середины 70-х.

В свете всего сказанного уже не покажется парадоксом утверждение, что широкая «документализация» театра, предпринятая Брехтом, вовсе не была направлена на усиление иллюзии реальности, на «улучшение» традиционных форм реализма, а нужна была как раз для противоположных целей, для совлечения привычных покровов иллюзии с реальности. Брехт отчетливо понимал, что «документальный» меньше всего означает «тождественный реальности». Так, предлагая для деревенской комедии Эрвина Штритматтера «придать декорации документальный характер», он отнюдь не имел в виду воспроизвести на сцене трехмерное подобие реальной деревни; напротив, речь шла о том, чтобы «написать их так, чтобы они напоминали фотографию». Именно с этой целью, то есть для того, чтобы «лишний раз вызвать ассоциацию с документальной фотографией», и решено было «для задников сделать раму, которая напоминала бы паспарту»*.

Видимо, Брехт исходил при этом из выводов, сделанных и Кракауэром, который отмечал, что «эстетическая ценность фотографии является в какой-то мере следствием ее разоблачительной функции»**. Это свойство фотографии было широко использовано в эпическом театре и в других случаях.

Но и там, где сценические задачи вовсе не требовали эффекта сиюминутной «хроникальности», документальная эстетика, идущая от ассоциаций с фотографией, экраном, коллажем, властно владела воображением Брехта. Те, кто помнит первый приезд в Москву «Берлинер ансамбля», помнят почти шоковое впечатление документальности, репортажности, лаконичности, которое, вопреки ожиданиям, произвел тогда этот театр. Черно-белая монохромность «Мамаши Кураж», где на пустом круге сцены при ровном свете катился настоящий фургон маркитантки, отчетливо напоминала кино в театре***. Под стать этому была и игра Вайгель, непривычная странным сочетанием обобщенности и скрупулезной натуралистической подробности, выделен-

---

* См., например, недавно вышедшую книгу Г. Франка «Карта Птолемея». М., «Искусство», 1975.

** Впоследствии этот же прием был использован, например, С. Юткевичем и В. Плучеком в спектакле Театра Сатиры «Баня» В. Маяковского для изображения «машины времени».

* Б. Брехт. Театр, т. V/2, стр. 481—482.

** З. Кракауэр, цит. изд., стр. 49. Об этом же, то есть о том, что «фотография приобретает характер вещественного доказательства на процессе истории»,— писал Вальтер Беньямин (в кн. W. Benjamin. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Ed. Suhrkamp 28, S. 24).

*** Однажды, комментируя предстоящие гастроли театра в Лондоне, Брехт оговорился, что тамошняя публика увидит «своего рода немой фильм на сцене»— это, разумеется, была метафора, но и она не случайна.

ной и подчеркнутой, как крупные планы в кино. Кинематографичность заметна была не только на уровне постановки и актерского исполнения — она продолжалась и на уровне самих пьес, была очевидна даже в драматургической технике Брехта. Так, в «Галилее» целую — и притом кульминационную — сцену составляло постепенное облачение папы — образ власти, создаваемый не актером, который оставался здесь только объектом, а строго определенным, ритуальным сочетанием «неодушевленных предметов», о которых З. Кракауэр пишет, как о ленном владении экрана и только экрана: «Сценическое творчество неизбежно сосредоточено на актерском исполнении, тогда как кинематограф способен задержать наше внимание на каких-то деталях его внешнего облика и подробно показать окружающие его предметы. Свободно пользуясь правом выносить неодушевленный предмет на первый план и возлагать на него задачи дальнейшего развития действия, кино лишь подтверждает свою особую потребность исследовать не только человека, но и все физическое бытие»*.

Как бы в опровержение, практически реализуя этот тезис теоретика кино, Брехт выносит в другой кульминационной и, может быть, самой драматической сцене «Галилея» на первый план гуся, присланного в подарок пленнику инквизиции, и возлагает на этого гуся «задачи дальнейшего развития действия»**. Съедение Галилеем гуся в исполнении Эрнста Буша есть пример кинематографического, документального способа изображения, когда трагикомизм ситуации реализуется через скрупулезное, разложенное на мельчайшие подробности отношение героя с неодушевленным предметом.

Можно было бы умножить примеры такого вторжения кинематографической документальности в искусство на всех уровнях брехтовской театральной системы.

«Он (театр. — *М. Т.*) сделал употребление из эпических, жестовых и монтажных элементов, которые входили в фильм, — писал Брехт, — он принял на вооружение само кино, оценив в нем документальный материал»*.

Но, принимая на вооружение те или иные документальные элементы, театр Брехта менее всего хотел уподобиться кинематографу или «перефильмить» сам фильм. Наоборот, он бдительно отграничивал себя от «технических искусств», утверждая свою самостоятельность на их фоне, ибо если в сфере кинематографа (фото, радио и т. д.) документальность в любом случае принадлежала их онтологии, то на сцене она, в любом случае, была одним из самых действенных инструментов очуждения.

«Полемика брехтовского театра с кино, — справедливо замечает Вольфганг Герш, — означает усвоение и самое сильное отталкивание одновременно, элементы кино не служат приближению изображения к действительности, в смысле веры в непосредственное наблюдение, они способствуют в гораздо большей мере «эпизированию» игры, ее жестово-очуждающему характеру**.

Но если отвлечься от задач и целей собственно театральных, от «утверждения театра» как такового, то обращение Брехта к документальности «технических искусств» имело и более общий смысл, — прежде всего с точки зрения предпринятого им обновления арсенала реализма.

Документальность была огромным шагом вперед на пути к жизнеподобию. Но одновременно она была, как ни странно это может показаться, и его ограничением, переходом

---

* З. Кракауэр, цит. изд., стр. 75.

** Иногда совпадения кракауэровской теории кино с брехтовской теорией эпического театра доходят до курьезов. Так, цитируя Леже, Кракауэр отмечает, что «только киносъемка очень крупным планом способна раскрыть неожиданные возможности, таящиеся в шляпе»... (стр. 75), а несколькими страницами позже резюмирует: «по пристальному вниманию к мелочам кинематограф можно сравнить с наукой» (81). Ср. с этим фрагмент Брехта под названием «Старая шляпа», где он рассказывает, как в Париже во время репетиций «Трехгрошовой оперы» некий молодой актер выбирал шляпу для роли бродяги Финча: «Вот поистине где раскрыты «неожиданные возможности, таящиеся в шляпе!» «Вот это,— подумал я радостно,— и есть актер нашего века, века науки»,— заключает Брехт. И в этом курьезе тоже видна кинематографичность мышления Брехта.

* W. Gersch, op. cit., S. 197.

** Ibid., S. 238.

от целостности классического реализма к неполноте, фрагментарности изображения.

Брехт очень остро ощущал эту особенность «технических искусств». Сошлюсь на его сравнение старой техники и новой техники светочувствительной фотографии: «Старые аппараты... достигали большего богатства выражения, так что фотография, полученная в результате, давала выражение более обобщенное и более живое. И все же было бы неверно утверждать, что новые аппараты хуже старых... А может быть, они предназначены для чего-то иного, не для портретных съемок? А может быть, все-таки для портретных? Они больше не дают обобщенного образа — а надо ли его обобщать? А может быть, есть способ фотографии, подвластный новым аппаратам, который покажет лицо дифференцированно?»* (Брехт употребляет глагол «zerlegt» — буквально «разложенный», в точности, как это делал, допустим, Пикассо в своих портретах).

Таким образом, на пути своих исканий Брехт влился в более широкие и общие процессы видоизменения стиля, свойственные искусству XX века в целом. Распад «большого стиля» реализма, максимальное приближение к действительности, с одной стороны, и частичность, фрагментарность изображения, с другой — характерны на рубеже XIX—XX веков для установок отдельных крупных художников и для целых течений буржуазного искусства (дадаизм, сюрреализм). Задача создания социального типа больше не требует обеспечения его полнокровным реалистическим характером, как цепь событий не требует причинно-следственного их обоснования; картина мира теряет в буржуазном искусстве XX века свою целостность и непреложность**.

Отличие Брехта как художника революционного было в том, что он сознавал тактический и временный смысл отказа от целостности перед лицом новых тем и задач, поставленных жизнью.

Брехт писал: «Уже для инспенировки простой газетной заметки далеко не достаточно драматической техники Геббеля и Ибсена. Это отнюдь не триумфальная, а печальная констатация истины. Объяснить сегодняшний персонаж, сегодняшнее событие чертами и мотивами, которые годились во времена наших отцов, невозможно. Мы помогали себе (временно) тем, что вообще не исследовали мотивов... чтобы по крайней мере не приводить мотивов неверных, и показывали события просто как феномены. По-видимому, некоторое время нам придется изображать персонажи без характерных черт, тоже временно»*.

Это признание он сделал еще в 1929 году, подтвердив тем самым, что путь обновления реализма через документализацию театра был одновременно путем сознательных самоограничений, принятием некоторых общих эстетических постулатов искусства XX века, с тем чтобы заставить их работать на революционное преобразование действительности.

В известном споре Брехта с Лукачем** были правы по-своему обе стороны — Лукач в смысле эстетическом, ибо фрагментарное, «феноменологическое» искусство не охватывало больше реальности в ее целостности, Брехт же — в социологическом аспекте, ибо непомерно усложнившаяся действительность и впрямь выпирала во все стороны из-под покровов традиционного искусства и требовала новых подходов.

«О полноте какого-либо закона можно судить лишь по полноте его ограничений***,— напишет Брехт уже значительно позже.

Описание старого типа не могло больше охватить выдвинутые видоизменяющейся действительностью новые темы — тему «биржи, войны, денег, нефти» — они требовали какой-то новой техники самого искусства.

---

* «Bertolt Brechts Dreigroschenbuch». Texte, Materialen, Dokumente. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1960, S. 100.

** Об этом мне приходилось не раз писать по разным поводам — см. статьи о Чехове и об Антониони в моем сб. «Да и нет», о Джеймсе Бонде и о массовых журналах в сб. «Герои безгеройного времени».

* Б. Брехт. Театр, т. V/2, стр. 45.

** См.: W. Mittenzwei. Die Brecht—Lukács Debatte.— «Sinn und Form», 1967, N 1, а также подборку высказываний Брехта о формализме и реализме в журнале «Вопросы литературы», 1975, № 8.

*** Б. Брехт. Театр, т. V/2, стр. 38.

Прообраз ее Брехт тоже нашел в кино — на этот раз именно в кино — с дискретностью его кадров, лишь в восприятии зрителя складывающихся в единое целое (аналогия с квантовой физикой рядом с волновой в этом случае не только наглядна, но в некотором смысле и содержательна). Но если кинематограф стремился преодолеть дискретность кадра, то Брехт положил ее в основу новой техники прерывающегося, «жестового» описания явлений.

Сравнение дагерротипа со светочувствительной пластинкой, приведенное выше, Брехт заключает очень важной для него мыслью, что новый способ использования технических средств не может быть открыт без открытия новой функции фотографии. Скажем шире — искусства.

Теория и практика «социального жеста», примененная Брехтом для обновления сцены, может быть переформулирована в терминах технических искусств, как документализация театра.

●

Широкая документализация сцены, предпринятая Брехтом — в ранних его пьесах на уровне более формальном*, а в поздних — давшая классические образцы брехтовского реализма, — была осуществлением на практике очень рано пришедшего к Брехту понимания, что сам факт появления «механических искусств» есть проблема искусства в целом; что это обстоятельство, свысока не замеченное жрецами традиционных жанров, хотят они этого или нет, радикально меняет внутреннюю ситуацию любых, самых древних и самых развитых видов искусств. «Дело в том, что старые формы передачи не остаются неизмененными с появлением новых и существуют наряду с ними. Тот, кто смотрит кино, по-другому читает рассказы. Но и тот, кто пишет рассказы, со своей стороны — зритель кино», — замечает он в «Трехгрошовом процессе»**.

* Здесь сказалось влияние бихевиористских концепций на Брехта.

** «Dreigroschenbuch», op. cit., S. 90.

Дело в том, что фирма «Неро-фильм», которой Брехт продал права на экранизацию своей «Трехгрошовой оперы», отказалась считаться с социальными заострениями, внесенными автором в новый вариант текста*. Автор подал в суд, процесс был проигран, и тогда Брехт перенес свой «социологический эксперимент» в область теории и предпринял всестороннее исследование места кинематографа в структуре капиталистического производства, буржуазной культуры и обыденного сознания своего времени.

«Критика представлений» — ходячих представлений общества — оказалась таким образом едва ли не первой работой по социологии технических искусств, которая, при всех упрощениях, свойственных Брехту той поры, впервые затронула многие, ставшие впоследствии фундаментальными, проблемы массовой культуры. Исследование их было продолжено Вальтером Беньямином в статьях «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», «Автор как производитель» и некоторых других **.

Качество кинематографичности казалось Брехту универсальным для всех родов искусства, причем, как это ни парадоксально, едва ли не более важным для них, чем даже для самого кино, в силу его зависимости от индустрии. «Бывает, что пишущие в других родах, например, драматурги или романисты, работают кинематографичнее (filmischer), чем кинематографисты. Они в известной мере независимы от средств производства. Но они зависимы от кино, его прогресса или регресса, а средства производства авторов кино насквозь капитализированы»***.

То обстоятельство, что кино, будучи искусством по своей функции, было в то же время отраслью индустрии, сделало для Брехта лишь более наглядным новое положение

* Если отвлечься от «трехгрошового процесса», то «Трехгрошовая опера», снятая В. Пабстом, до сих пор остается замечательным образцом немецкого социального кино конца 20-х годов.

** См.: W. Benjamin. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technishen Reprodurierbarkait. Edition Suhrkamp 28: «Versuche über Brecht», Edition Suhrkamp 172.

*** «Dreigroschenbuch», op. cit., S. 91.

дел, складывающееся в буржуазной культуре, которая еще самонадеянно делила себя на область массового развлечения — кино — и на традиционные высокие сферы «святого искусства». В этом Брехт оказался прозорливее не только жрецов «святого искусства», но и идеологов элитарной культуры.

Пройдет время, и с концентрацией издательского дела, с участием писателей в работе массовых средств информации они все меньше будут ощущать себя «свободными художниками». Но Брехт критиковал эти несостоятельные представления еще тогда, когда они господствовали в обыденном сознании: «В действительности все искусство без каких-либо исключений попадает в новую ситуацию: как целое, а не по частям должно оно полемизировать с этим, как целое оно становится товаром или не становится им»*.

Но, умозаключив, что «Durchkapitalisierung» есть общий процесс искусства, Брехт сделал еще более радикальный вывод — что захватывает этот процесс не только художника, творца, как принято было говорить тогда, но и читателя, зрителя, которые таким образом превращаются в потребителя (Consumer).

Именно это превращение ляжет впоследствии в основу всего функционирования массовой культуры в буржуазном обществе. И это же наблюдение Брехта привлечет к нему столь пристальное внимание сегодняшнего «авангарда», который демагогически увидит проклятие буржуазности в самой камере и предаст ее за это анафеме.

Брехт, как мы видели, склонен был приветствовать «аппараты» и «технификацию» искусства, но очень остро ощущал опасности, которые они в себе таят.

Помимо способа производства было нечто в самом феномене кино, в его имманентных свойствах, внушающее тревогу, нечто потакающее, податливое. Нечто, что заставит впоследствии даже такого апологета кинематографа, как Андре Базен, отдать преимущество театру с точки зрения этической: «Мы вынуждены признать, что радость, которая остается в душе после того, как опускается театральный занавес, несет в себе нечто невыразимо более живительное и, признаемся, более благородное — а, может быть, следовало бы сказать, более нравственное... Кажется, будто мы уносим из театра более чистую совесть». Спускаясь с уровня онтологии на уровень психологии, Базен объясняет это тем, что даже тогда, когда театр «обращается к самым низменным инстинктам, он все же до известной степени предотвращает формирование психологии толпы... ибо требует активного индивидуального сознания, тогда как фильм удовлетворяется пассивным сочувствием»*.

Может быть, и это различие, среди прочего, всегда отталкивало Брехта от кино и привлекало к искусству сцены; но он формулировал его в других терминах, акцентировав на характере действенных взаимоотношений, складывающихся между зрителем и сценой в театре: «Главное, я полагаю, в том, что воздействие работы художника на зрителя не зависит от воздействия зрителя на художника. Публика в театре регулирует спектакль. В частностях у кино есть ужасные слабости, которые представляются принципиально непреодолимыми», — далее следуют замечания о технических несовершенствах камеры, которые формально могли бы послужить поводом для споров о «камере, как идеологии», если бы не очевидная побочность их для Брехта: «Это — смещение (Dislokalisierung) звука (слушатель должен сам вкладывать

---

* «Dreigroschenbuch», S. 92. Проблему превращения искусства в товар Брехт, а за ним и Вальтер Беньямин ставят неоднозначно. По Брехту, этот способ поступления произведения в обращение имеет свои хорошие стороны, так как способствует коммуникации. Беньямин видит в новых массовых средствах информации конец прежнего обоснования искусства на культовых представлениях (в этой связи он выдвигает понятие «ауры») и необходимость обосновать его на политике. Эти положения он развивает в упомянутых статьях — «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» и «Автор как производитель».

* Андре Базен, цит. изд., стр. 169—170. Нетрудно заметить, что в этой оппозиции «театр — кино» театр занимает то место, которое в брехтовской оппозиции театра «аристотелевского — неаристотелевского» занимает неаристотелевский театр. Несомненно, кино своим иллюзионизмом и подтолкнуло Брехта на борьбу с ним.

каждую реплику персонажу в рот)*. Затем жесткая фиксация перспективы: мы видим только то, что видит о д и н глаз (камера)». Легко заметить, что Брехт не придает этому наблюдению идеологического значения, помещая его в ряд других технических несовершенств кино, в частности, его механичности. Фундаментальным кажется ему другое: «Публика не имеет больше возможности изменять работу художника, она видит не производство (Production), но результат производства, который возник в ее отсутствие»**.

Однако если на уровне онтологии и психологии Брехт и делал различие между кино и театром, то он понимал, что на уровне социальном оба вида зрелища в позднекапиталистическом обществе выполняют сходную функцию: «До тех пор, пока не будет подвергнута критике общественная функция кино, всякая критика кино будет лишь критикой симптомов и будет носить симптоматический характер. Она берет начало в области вкуса и остается в пределах классовых предрассудков. Она не осознает вкус, как товар или как средство борьбы определенного класса, но возводит его в Абсолют (каждому доступно то, что он может купить даже тогда, когда не каждый может это купить). Вкус, однако ж, в н у т р и определенного (а именно платежеспособного) класса может быть и продуктивным, если он создает нечто подобное «стилю жизни»...

Но свойственная в основном и в главном капиталистическому способу производства резкая противоположность между трудом и досугом делит всю духовную деятельность на ту, что служит труду, и ту, что служит досугу, и превращает последний в систему восстановления рабочей силы. Досуг не должен заключать в себе ничего, что заключает труд. Отдых в интересах производства посвящен непроизводительности. Разумеется, единый стиль жизни так не создать.

Ошибка не в том, что искусство тем самым вовлекается в сферу производства, а в том, что в буржуазном обществе оно вовлечено в нее не полностью и должно создать островок «непроизводства». Тот, кто купил билет, превращается перед экраном коммерческого кино в бездельника и эксплуататора (Ausbeuter). Он становится — поскольку нажива завключена в нем самом, так сказать, «жертвой имплуатации»* (Einbeutung)**.

Таким образом, предметом критического анализа Брехта становится не «камера, как идеология», но «камера, как социология»***.

Прозорливо отвергнув соблазн признать возможность духовной независимости за культурой элитарной, Брехт избежал в своей «Критике» еще одной типической ошибки будущих исследователей массовой культуры — стремления ее «улучшить»: «Вкус публики не улучшится, если фильмы освободят от безвкусицы, а фильмы станут хуже... Безвкусица масс коренится в действительности глубже, чем вкус интеллектуалов. При известных общественных условиях утонченность средств наслаждения есть их слабость»****.

Осознав очень рано новые обстоятельства искусства в эпоху наступающих новых средств массовой информации, Брехт признал фундаментальным для всей своей эстетики вопрос об отношениях искусства со зрителем. И единственным способом вернуть потребителя, экс- и имплуататора, в сферу духовной деятельности Брехт видел в том, чтобы из досуга сделать ее именно деятельностью, из островка «непроизводства» превратить ее в своего рода труд — в сотрудничество с искусством, которое — одно — способно вернуть искусству смысл и достоин-

*См. по этому поводу статью Colin MacCabe «Realismus and Film» в специальном номере журнала «Screen», стр. 8—10. На самом деле, как говорилось выше, само техническое несовершенство камеры создает ряд условностей, становящихся эстетическим признаком искусства.

** «Dreigroschenbuch», op. cit., S. 999.

* «Dreigroschenbuch», op. cit., S. 97—98.

** Неологизм «Einbeutung» образован Брехтом по аналогии с «Ausbeutung»—эксплуатация — и означает — в противоположность выжиманию сил — нечто вроде вжимания в него впечатлений.

*** Такое заглавие дал своей статье о сценарных опытах Брехта Walter Henk (см. ст. «Brecht heute—Brecht Today». Jahrbuch der Internationalem Brecht Gesellschaft Athenaum, Jahrgang, 1/1971, 68—69. Название является парафразой замечания самого Брехта к сценарному варианту «Трехгрошовой оперы»: «Аппарат, так сказать, отыскивает для себя мотивы; он есть социология» («Dreigroschenbuch», op. cit., S. 73).

**** «Dreigroschenbush», op. cit., S. 96.

ство. Не только автор должен был быть производителем, но в какой-то мере и зритель, творящий вместе с ним.

Принадлежа к культуре демократической, Брехт видел ее отличие от нарождающейся массовой культуры не в ее переходе на высоты элитарности, а в ее творческом, сотворческом характере.

Таким образом, его реализм был обращен со сцены в зрительный зал, он хотел показывать мир изменяемым и одновременно изменять зрителя в процессе совместного творчества: ставить его в критическую позицию по отношению к буржуазной реальности, заставлять спорить, делать выбор.

Поэтому для Брехта так существенна оказалась документальность, заимствованная им, как новый способ изображения, из «технических искусств». Документальность, как новый уровень сходства с жизнью, прибдижения к ней, и документальность, как частичность, как неполнота. Но частичность изображения не в качестве выражения имманентной непознаваемости жизни, как это было в модернистских течениях, не как вопрос, обращенный к бытию, но как сумма вопросов, обращенных к человеку, к зрителю. Неполнота, как неполнота образа действительности на сцене, обращенная к залу*. И неполнота, как неполнота характера, больше не покрываемая психологическими мотивировками, по отношению к действию, к фабуле. Единичность «социальных жестов» в структуре вещи требовала преодоления в фабуле.

●

Если в «Трехгрошовом процессе» Брехт критиковал ходячее представление о том, что «фильм нуждается в «искусстве», то он отлично понимал, что «великолепный индуктивный метод», подсказываемый кинематографом другим искусствам, все же состоит в движении от части к целому. В последнюю очередь он хотел бы поставить зрителя перед фактом распада связей или непознаваемости документальных фрагментов самих по себе. Задачей Брехта было продвинуться вперед по пути реализма, а никак не вспять, что однозначно (а в ранние годы однолинейно и категорично) вытекало из его понимания проблемы зрителя. Чрезвычайно высоко оценив потенциальные возможности документальности, он понял не только плодотворность ее «частичности», но и известную ее ограниченность: «...Менее чем когда-либо простое воспроизведение реальности говорит что-либо о реальности. Фотография заводов Круппа или АЕГ почти ничего не говорит об этих учреждениях. Их подлинная реальность ускользает в их функциональность. Овеществляя человеческие отношения, фабрика, к примеру, не выражает эти последние вовне. На деле оказывается необходимо «построить нечто», «нечто» искусственное, выразительное»**.

Между тем проблемы, которые интересовали Брехта, были как раз из той области, которая требовала уловления реальности, имевшей тенденцию ускользать в функциональность предмета. «Сегодняшний человек мало знает о закономерностях, управляющих его жизнью... Живя в быстро меняющемся мире и сам быстро меняясь, сегодняшний человек не обладает картиной этого мира, которая соответствовала бы действительности и на основании которой он мог бы действовать с видами на успех»**.

Если в поздние годы, пережив приход к власти нацизма, эмиграцию, горький опыт своих отношений с Голливудом, который готов был (как и в случае с Эйзенштейном) купить его имя и его труд, но отнюдь не его идеи, если, пережив все это, Брехт избавился от некоторой переоценки искусства как способа изменять мир, то все же он продолжал думать, что нужно и можно «подвести театр к такому состоянию, чтобы он с помощью художественных средств мог набросать образ мира, создать модели человеческого общежития, которые позволили бы зрителю понять его социальную среду и освоить ее разумом или чувствами».

* Сошлюсь снова на спор Брехта с Лукачем, который настаивал на гармонической полноте картины, как условии реализма, брехтовский же метод полагал деструктивным.

* «Dreigroschenbuch», op. cit., S. 93—94.
** Б. Брехт. Театр, т. V/2, стр. 92.

В приведенном рассуждении выделим слово «модель», примелькавшееся нам в последние годы в связи с успехами кибернетики. Для Брехта оно имело иные, гораздо более реальные обертоны и оттенки смысла. В понятии «модели» он искал возможности добраться до реальности, ускользающей в функциональность — через самое функциональность. Слово «модель» выражало для него гуманистическую, дидактическую направленность его искусства. В иных случаях он употреблял его как синоним слова «пример», в иных — как синоним слова «образец» — образец для подражания.

Так или иначе, но понятие «Modellwert» — «ценность модели» — так же существенно для Брехта, как «ценность документа». Для своих пьес Брехт будет создавать подробнейшие режиссерские разработки, сложившиеся в практике театра и предлагаемые автором вниманию других театров — их он тоже назовет «моделями». Текст пьесы будет в них оснащен сверхподробной — в свою очередь документальной — фиксацией игры актера, носителя некоего эталона (Елена Вайгель, Чарлз Лафтон), причем фиксирован будет не всякий, а именно социальный жест. Это своего рода театральные сценарии, и их коллективность, по Брехту, отвечает коллективному принципу кино, как и всего искусства новых времен.

Единственному своему авторизованному фильму — «Куле Вампе»,— созданному коллективом специалистов и любителей частично вне капиталистического способа производства, Брехт придаст «ценность модели» — или образца для подражания — с самых разных точек зрения — экономической, производственной, структурной, наконец, просто житейской — как образца быта пролетариев.

Наконец, как явствует из приведенного выше рассуждения, сами свои театральные опыты — пьесы и постановки — Брехт считал моделями человеческих взаимоотношений.

Так же, как документальность есть частичное, неполное, но в этой частности точное воспроизведение внешней стороны действительности, так модель есть частичное, неполное, но функциональное воспроизведение ее механизмов. Как брехтовская документальность обращена на социально значимые объекты, так его модели имеют в виду движение противоречий, их диалектику — революционное изменение и изменяемость мира.

Частичность и фрагментарность документальности с ее способностью воспроизводить внешнюю сторону вещей (в чем, кстати, Брехт усматривал универсальное значение кинематографа для искусства) преодолевается с помощью моделей.

Здесь можно было бы сказать — с помощью монтажа, остановив внимание читателя еще на одном элементе построения вещи в искусстве XX века, необычно актуализированном в связи с появлением «технических искусств».

В самом деле, если Брехт называл свой театр документальным и «литераризированным», то столь же справедливо было бы назвать его монтажным (то есть опять-таки театром эпохи «технических искусств»). Все построение брехтовской сцены, вся структура брехтовской драмы, все его принципы содружества и сотворчества режиссера, актера, художника, композитора от начала до конца монтажны, и это относится даже в большей мере к классическим брехтовским пьесам.

Введение в спектакли поясняющих надписей, перебивка действия зонгами*, контрапункт актера и декорации, действия и музыки, отчетливое членение действия на жесты, нигде не превращающееся в спонтанную бытовую жестикуляцию, сопоставление фрагментов по эйзенштейновскому принципу не «суммы», но «произведения»**, — все эти детально разработанные Брехтом приемы очуждения так же точно находят аналогии в принципах кино- и фотомонтажа, как его документальность — в уроках камеры. При этом, в полном согласии с теми теоретиками кино, которые считают, что на экране человек только член общего мира, что в кинематографе он «вещь среди вещей»***, Брехт, в свою

*В обширной литературе о «Трехгрошовой опере» мне ни разу не встретилось соображение, что именно она послужила прообразом и моделью жанра «мюзикла». Между тем это соображение кажется мне заслуживающим внимания.

** С. Эйзенштейн, цит. изд., т. 2, стр. 158.

*** З. Кракауэр, цит. изд., стр. 141.

очередь, рассматривает все элементы своего театрального монтажа, как равновеликие. «О строителе сцены (так называет Брехт художника.— *М. Т.*) можно сказать, что он работает в согласии с остальными творцами спектакля... и актеры становятся для него составными элементами оформления сцены»*.

«Монтаж становится исходным, фундаментальным элементом антиаристотелевской, функциональной брехтовской драматургии... В этом эпическом принципе монтажа реализуется кино в основополагающем смысле, который делает все остальные мотивы производными»**, — пишет Герш.

Сходство очуждающей техники Брехта с монтажными принципами Эйзенштейна, равно как и противоположность их установки — на эмоциональное потрясение, с одной стороны, и на удивление, критическую силу разума — с другой, столь очевидны, что не требуют доказательств. Вообще тема Брехт — Эйзенштейн, чрезвычайно богатая и важная для искусства XX века в целом и для социалистического искусства в особенности, настоятельно требует своего исследования***.

Приемы кино- и фотомонтажа, перенесенные в трехмерное пространство сцены и развивающиеся таким образом в двух направлениях — пространственном и временно́м, как и в случае с документальностью, послужили мощному самосознанию, самоопределению театра. Но на сцене они создали гораздо более подвижное, нежесткое единство элементов, в котором сопоставимы были не только их смыслы, но и сами уровни условности. Когда Елена Вайгель, играя Кураж, резко отделяясь от действия, выходила на авансцену, чтобы исполнить «Песнь о великой капитуляции», осуществлялся монтаж не только на уровне «пьеса — вставной музыкальный номер», но и на уровне самого исполнения Вайгель.

От ранних пьес Брехта к поздним монтаж элементов становился все более подвижным, глубинным, и в этом тоже есть некое соответствие пути Эйзенштейна, который в статье «Монтаж 1938» видел в монтаже «задачу связно последовательного изложения темы, сюжета, действия, поступков...»*.

Отвергнув психологическое развитие драмы, Брехт заменил его монтажом, как наиболее эффективным механизмом для своей модели. Сюжет при этом все более обретал черты параболы, как теперь говорят.

В самом общем виде можно сказать, что сценическая документальность, как элемент неподвижный, преодолевается в функциональной, рабочей модели Брехта с помощью монтажа, складывающего сюжет-притчу.

Не случайно, что, всегда имея в виду сегодняшнего зрителя, который «сегодня ест сегодняшнюю говядину», Брехт, чем дальше, тем больше, отодвигает действие своих пьес либо во времени, либо в пространстве — в условный Китай или Грузию — «историзация» есть для него один из излюбленных способов очуждения. Поскольку мотивы психологические, исходящие из концепции характера, по мнению Брехта, давно утратили действенность, то причинно-следственная схема с однозначными выводами теряет для него (как, впрочем, и вообще для искусства XX века) свой смысл. Сюжет-парабола служит у Брехта выявлению диалектических противоречий социального порядка и развивается по законам монтажа. Параболическая фабула обеспечивает цельность структуре, состоящей из эпизодов.

«Парабола как раз и есть пример драматургической альтернативы документальной способности отражения кинематографа, его (вымышленному или документальному) представ-

---

* Б. Брехт. Театр, т. V/2, стр. 151.

** W. Gersch, op. cit., S. 232— 233.

*** Тем более что на Западе такие попытки уже предпринимаются. См., например, статью английского критика Martin Welsh «Brecht and Film» («Films and Filming», 1975), согласно которой «решающее значение работ Брехта» в том, что «именно благодаря ему то направление мысли, которое разработали некоторые русские художники (Эйзенштейн, Вертов.— *М. Т.*), было продолжено и выжило, пока недавно не подверглось радикальному переосмыслению в работе европейского киноавангарда». Между тем как в действительности русское революционное искусство, с одной стороны, и театральная реформа Брехта, с другой — являют редкий пример конгениальности поисков, их параллельности.

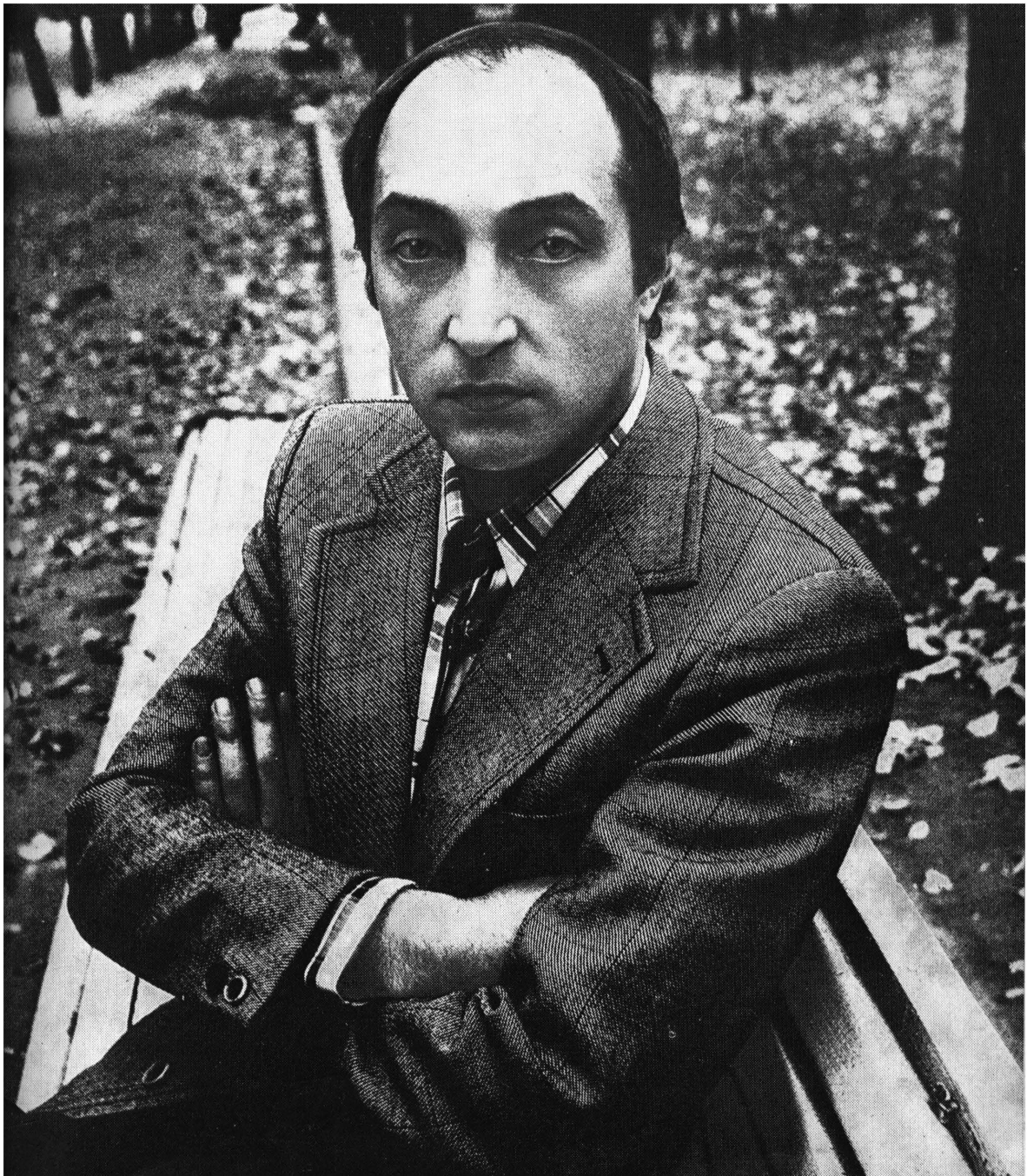
* С. Эйзенштейн, цит. изд, т. 2, стр. 156.

Фотогалерея «ИК». Игорь Гневашев

Олег Табаков

Фотогалерея «ИК». Люба Урицкая

Лариса Шепитько
Михаил Козаков
Елена Соловей (на следующей полосе)



лендю человека в его непосредственном, непосредственно схваченном окружении»*, — справедливо замечает по этому поводу Герш.

Своеобразие брехтовской театральной техники, сложившейся в присутствии и при участии кино, как раз в том, что она объединяет в искомой «модели» документальную способность отражения кинематографа и параболу сюжета.

«Театральная пьеса разворачивается, можно сказать, над уровнем физического бытия, тогда как фильм стремится пройти прямо сквозь...»**, — замечает З. Кракауэр. Брехтовский театр, вобрав в себя уроки «технических искусств», стремится пройти сквозь уровень физического бытия своих героев, чтобы на уровне монтажа, на уровне фабулы подняться над ним и пригласить зрителя к совместной работе осмысления изменяемой действительности.

При этом отсутствие психологических мотивировок создает люфт между «жестом» героя и общим движением фабулы, то свободное пространство, которое Брехт так ценил в искусстве китайских художников. Подвижными оказываются не только монтажные сочленения отдельных эпизодов и элементов спектакля — брехтовский спектакль гораздо больше меняется от встречи с новым декоратором, исполнителем, зрителем, нежели обычная постановка; по существу сам Брехт создавал разные варианты своих пьес в зависимости от того, играл ли Галилея Лафтон или Буш, Кураж — Вайгель или Гизе, делал ли декорации Каспар Неер или Макс Горелик.

Так же подвижны у Брехта сочленения героя и фабулы; степень зависимости героя внутри фабулы несравненно ниже обычной нормы. Он гораздо свободнее в своих мотивировках, нежели в обычной пьесе. В классических «моделях» Брехта—таких, как «Кураж», «Галилей» или даже «Добрый человек» — это приводит, в частности, к тому, что они могут быть прочитаны и в иной театральной системе, в терминах психологического искусства.

Емкость найденной формы сделала ее «амбивалентной». Но классическая брехтовская «модель» амбивалентна не только в отношении театральной системы. Она также амбивалентна в отношении своих собственных героев и в отношении зрителя. Иначе говоря, театр Брехта не предлагает зрителю сюжеты, хотя бы и служащие разоблачению буржуазных отношений, иллюзий и предрассудков — он предлагает ему конкретные примеры человеческих взаимоотношений, где все — начиная от частностей бытового поведения и кончая закономерностями общественного бытия героев,— может и должно быть не принято на веру, а осмыслено и оспорено зрителем, ибо во внутреннем просторном и разомкнутом в зал пространстве пьесы с ее резкими, но ненавязчивыми монтажными сопоставлениями, с ее взаимно очуждающими отношениями элементов, с частичностью всех ее частей — есть место для альтернативных решений, поступков, оценок. Даже сочиняя свой «Памятник», Брехт захотел оттенить именно это:

Мне не нужно надгробья, но
Если вам для меня оно нужно,
Я хочу, чтоб на нем была надпись:
Он давал предложения. Мы
Принимали их.
И почтила бы надпись такая
Всех нас *.

Именно так и только так хотел Брехт разговаривать со своим зрителем, приглашая его к сотворчеству, и в этом была, по его представлениям, искомая форма реализма эпохи средств массовой информации, могущая составить единственную реальную альтернативу тотальной массовой культуре, силу которой, работая в Голливуде, он узнал в полном объеме. Ведь капитализм обладает силой обращать в наркотик — незамедлительно и постоянно — яд, который бросают ему в физиономию, и получать от этого удовольствие! Это горькое признание, сделанное Брехтом, еще раз обнаружило в нем одного из самых проницательных социологов массовой культуры, желающего не только открывать ее законы, но и противостоять им в своей революционной практике.

* W. Gersch, op. cit., S. 227.
** З. Кракауэр, цит. изд., стр. 300.

* Б. Брехт. Театр, т. V/1, стр. 468.

С. Кара

Субботние разговоры

Из встреч с В. Р. Гардиным

Я расскажу здесь о человеке умном и очень талантливом, но весьма и весьма своенравном.

Достаточно напомнить, что среди его работ в кино есть такие создания, как равновеликие и тысячеверстно далекие друг от друга, незабываемые образы старого ленинградского металлиста Семена Бабченко (в фильме «Встречный») и Иудушки Головлева (по Салтыкову-Щедрину). Трудно представить себе, кто еще мог бы так безупречно сыграть и ту и другую роли?

На протяжении почти целого года мы встречались с Владимиром Ростиславовичем еженедельно по субботам и подолгу разговаривали. Он рассказывал о себе: очень мало о своей жизни, подробно о работе в кино и реже — в театре. Я не только задавал вопросы, выслушивал ответы, объяснения, кое-что записывал тут же при нем, но и нередко выражал сомнения по поводу названных им дат или толкования событий, возражал, не соглашался. И это ему нравилось, потому что по природе своей был он заядлый спорщик. Слушай я беспрекословно, рассказ его стал бы вялым и скучным.

В тот год шел ему семьдесят пятый, он уже давно не работал, но был, пожалуй, здоров для своих лет, заботливо берег себя, вел размеренную жизнь по строгому порядку, установленному врачами.

Смеялся редко и почти всегда зло, и не над тем, что смешно, а что каверзно, дурно.

●

Уже много лет жил он в известном в Ленинграде боткинском доме на Потемкинской улице прямо напротив Таврического сада.

— Сижу это я как-то на скамейке в саду. Проходят мимо две молоденькие особы, проходят раз, другой... Вижу — разглядывают меня. Потом садятся на скамейку по ту сторону аллеи, и я слышу, как одна из них говорит подружке:

«Никак не припомню, откуда я знаю этого мерзкого старика?»

Рассказ этот прерывался невеселым, но самодовольным хихиканием.

— Но позвольте, Владимир Ростиславович, как вы могли услышать, что говорит девушка на другой стороне аллеи...

— Во-первых, слух у меня стал хуже за последние три-четыре года, а это было раньше; во-вторых, я сидел спиной к оранжерее. Понимаете?

Нет, я не понимал, при чем тут оранжерея.

— Звуки, даже тихие, бьясь о стеклянную стенку за моей спиной, отражались вполне отчетливо... Итак, «откуда я знаю этого мерзкого старика?» И другая говорит: «Я тоже знаю его, он мне какую-то гадость сделал...»

Тут он еще раз хмыкнул, не скрывая того, что история эта ему приятна, и продолжал:

— А первая девушка сердится: «Оставь, пожалуйста, ты только вчера приехала из Воронежа и не можешь знать здешнего вредного старика...» Вы что-нибудь понимаете?

— Обе они вас видели в «Иудушке», и, как часто бывает, актер и образ слились в их памяти воедино.

— Именно так! Но — «из Воронежа»! Это меня очень позабавило: «из Воронежа»! Я в этом Воронеже играл чуть не пятьдесят лет назад. Крогстада играл в «Норе» Ибсена.

●

— Актером я стал случайно. Иные говорят: «с детства мечтал». Я — нет, о другом мечтал.

— Кем же мечтали стать?

— Теперь об этом не стоит и вспоминать, неинтересно. И не сразу стал актером. Первые годы — еще в провинциальных театрах — играл кое-как, должно быть, скверненько... Это тоже неинтересно. И все-таки был уверен: пробьюсь наверх, думал, в Малый или Александринку. Впрочем, больше в Александринку хотел, очень Давыдовым увлекался, понимал, что играть рядом с ним не только честь, но и школа хорошая... А получил приглашение в Драматический театр, который основала Комиссаржевская в Петербурге. Никакой уверенности не было у меня в том, что из этой затеи Комиссаржевской выйдет что-нибудь путное. Мало ли какие сколачивались и разваливались новые театры, антрепризы... Да и у Комиссаржевской первые спектакли не имели никакого успеха — «Уриэль Акоста» Гуцкова и «Богатый человек» Найденова. И только «Кукольный дом» Ибсена принес признание и театру и, между прочим, мне.

— Вы играли роль Крогстада?

— В этой пьесе я уже раньше все мужские роли переиграл, конечно, и Крогстада. Но у Комиссаржевской, вернее — с Комиссаржевской, все было по-иному, по-другому. Об этом расскажу, это интересно.

...Гардин в роли Крогстада заранее подходил за кулисами к двери, через которую должен был выйти на сцену — в гостиную в доме Норы. Там, в гостиной, Нора возилась со своими детьми, играла в прятки, она весело хохотала, дети визжали от радости. А он стоял за дверью, наливался, накачивал себя завистью и злобой. У фру Гельмер безоблачно ясная, счастливая жизнь. Чем она заслужила ее, как? Крогстад знает, что благополучие фру Гельмер основано на подлоге, о котором она забыла... Что ж, Крогстад тоже хочет жить безбедно и ради этого готов пойти на шантаж. Почему шантаж хуже подлога?

— Но этого мало. Я, уже не Крогстад, а Гардин, понемногу переносил злобные чувства к Норе — на саму Веру Федоровну. Я, бродячий актер, только волею случая попал в этот столичный театр на второстепенные роли, а она — хозяйка, играет главные, делает замечания направо и налево. Я одинок, жизнь моя не устроена, а она счастлива, любима. Я кое-что знал о ней... Совсем забыла, что провалилась в Александринке, что прогнали ее оттуда...

— Владимир Ростиславович, это же неправда!

— Знаю. Но в те минуты, готовясь к выходу на сцену, я думал так намеренно, мне надо было так! Да, да, пока помощник режиссера не тронет рукой мой локоть: «Пошел!» И я выходил на сцену, чтобы навредить Норе и Вере Федоровне.

— Ей-то зачем?

— Так мне было удобнее, для моего внутреннего самочувствия.

Так уже вышедшему на сцену Гардину, по его собственному признанию, приходилось сдерживать наработанные в себе злобу и раздражение. После двух-трех вежливых слов, продиктованных Крогстаду автором пьесы, переходя к делу и оставив всякую учтивость, Гардин — Крогстад напрямик требовал от Норы, чтобы она помогла ему получить место в городском банке.

Н о р а. Как вы осмеливаетесь выпрашивать у меня... Вы, подчиненный моего мужа?

— Ах, какой благородный гнев!

Это, скажу я вам, не Нора, а сама госпожа Комиссаржевская рассердилась на меня за мою дерзость. Она хотела сказать — «вы, мой подчиненный!», а сказала — «подчиненный моего мужа» только по воле автора. Я подогревал в себе эту мысль и злился все больше и больше. Мне, Гардину, приходилось подчиняться черт-те каким людям и обстоятельствам не меньше, чем этому несчастному Крогстаду. Я вспоминал столько обидных случаев в моей жизни, что с удовлетворением отмечал в себе самом чувства Крогстада. Мне кажется, Вера Федоровна понимала это и, может быть, боясь того, что я перейду какую-то границу, заговаривала вдруг примирительно. Но только ненадолго, чтобы успокоить меня. А дальше следовал новый укол.

Н о р а. Но вам, в положении подчиненного, следовало бы остерегаться задевать того, кто...

К р о г с т а д. Кто имеет влияние?

Н о р а. Именно!

Так мы с Крогстадом сумели вынудить фру Гельмер повернуть беседу в нужную сторону. Теперь хозяином положения становился я, и Вере Федоровне приходилось подчиниться мне.

К р о г с т а д. Фру Гельмер, не угодно ли будет вам пустить в ход влияние в мою пользу?

Это не вопрос, не просьба, а требование. Нора начинает лепетать что-то беспомощное и ненужное. А я, чтобы добить ее, напоминаю о том, что она в свое время подделала подпись отца на векселе, спасая своего мужа, ныне директора банка. Теперь пусть-ка спасет себя от разоблачения и добудет мне, Крогстаду, хорошую службу. Я достигал полного слияния чувств моих и Крогстада. Я ненавидел Нору, жену моего начальника, и ненавидел мою начальницу — госпожу Комиссаржевскую. И что вы думаете? Сцена шла отлично!

— Но, Владимир Ростиславович, так терзать себя и свою партнершу? Это очень жестокий метод...

— А я его никому не рекомендую, просто рассказываю о том, как работал тогда. Вы хотите, чтобы теперь, задним числом, я выдавал себя за знатока и поклонника системы Станиславского? Я об этой науке понятия не имел.

— А какую вы все-таки театральную школу прошли? Об этом вы не рассказывали.

— Сейчас скажу... Кончился сезон в рижской антрепризе Ратова. Я, молодой актер, получил последнее жалованье, настолько скудное, что его не хватило бы на билет из Риги. Пришлось просить у Ратова в долг пять рублей, предлагая в залог револьвер.

— Револьвер?

— Да, больше ничего стоящего не имел. Ратов ответил мне презрительным взглядом: благопристойный господин не может снизойти до таких сделок. Вот моя «школа»... Вера Федоровна смотрела на меня в сцене, о которой я рассказывал, точно таким же взглядом благопристойной госпожи.

— Но она же играла роль! И вы не могли не понимать, что она — не просто госпожа, или, как вы говорите — «хозяйка театра», а человек искусства, великая актриса.

— «Великая»? Нет, она по мне еще не была великой актрисой. Но, допустим, я думал бы о ней именно так. Разве помогло бы это мне лучше сыграть моего Крогстада? Да и мешала она мне.

— Кто, Комиссаржевская?

— Конечно. Я уже взял верх, Нора подавлена. Мямлит про то, что пошла на подлог с благородной целью... У Крогстада там есть великолепные слова: «Закон с побуждениями не считается!» Я был вправе ожидать, что зрители одобрят этот мой выпад против самодовольной буржуазки, которая мнит себя выше закона. Но Комиссаржевская, не дав зрителям оценить мою мысль, сразу выпаливала: «Так значит, плохие законы!» И аплодисменты доставались ей. И я злился еще больше: она же отняла у меня лучшее место в роли!.. «Великая актриса!» — говорите вы, а не могла поделиться со мной успехом.

— Но это исказило бы замысел Ибсена. Он не искал сочувствия зрителей к Крогстаду.

— А я думал наоборот: несчастный, униженный Крогстад имеет право на сочувствие больше, чем...

— Крогстад совершил преступление и наказан поделом.

— А Нора не совершила преступления? И процветает! Да еще о законах говорит... Когда Крогстада наказывали, законы были хороши, а как дело дошло до нее — законы плохи! Муж называет ее «жаворонком», дом у нее «кукольный», что она знает о законах? Это я — Крогстад, я — Гардин, знаю, как неумолимы эти законы, как могут они согнуть, унизить человека. А эти господа буржуа...

— Вы говорили, что раньше играли роль мужа Норы. Как вы его-то оправдывали? Как играли эту роль?

— Наверно, плохо, плоско. Об этом и вспоминать не стоит.

— В роли Крогстада вы, насколько я понял, сражались с Комиссаржевской самой. Игра ли это, актерское ли это искусство?

— Сражение всегда искусство...

— Ну, это — словесная фигура!

— Если бы я не сражался — не мог бы держать сцену на равных с Комиссаржевской. Слышите, на равных! А провали я роль — провалилась бы и она.

— Положим, она бы не провалилась. Просто заменила бы вас другим актером.

— Вот видите: «Заменила бы!» А не заменила. Значит, я хорошо играл.

— Но метод...

— Кому какое дело до того, что я проделывал с самим собой, чтобы хорошо играть. Комиссаржевскую устраивало, а вас нет? Она, между прочим, говорила, что не обагренное живым чувством актерское лицедейство не стоит и гроша. Актер должен освоить образ, как это удобнее ему, говорила она. И еще: «Учить играть нельзя!»

— Учить нельзя, но учиться можно.

— А кто как учится — его дело... И вообще, что вы придираетесь ко мне? Вы утомили меня.

— Ну, Владимир Ростиславович, разговаривать с вами тоже не сахар.

— Правильно. Я не сладостный старичок и не дед-травоед. Вот возьмите эту книжку и на досуге прочитайте. Тут есть несколько слов о Крогстаде... И на сегодня хватит. Да, не забудьте вернуть мне книжку.

●

Передо мной небольшая монография о Гардине-актере, написанная одним из первых наших киноведов, Н. Иезуитовым (Госкиноиздат, 1940).

Прочитал кратенькое предисловие Е. П. Корчагиной-Александровской к книжке. Екатерина Павловна работала в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской в те годы, что и Гардин. В своей статье она очень высоко ставила актерскую работу В. Р. Гардина в театре и в кино.

О роли Крогстада было сказано, что Гардин играл ее как-то особенно зло, между действиями спектакля старался сохранить в себе нажитое чувство.

«Он ходил за кулисами и ни с кем не разговаривал. Помню, что мои дочери, игравшие детей Норы, страшно боялись Крогстада — Гардина и, когда встречались с ним, прятались между декорациями».

●

— В театре Комиссаржевской я сыграл несколько ролей. Но хочу рассказать вам еще об одном спектакле с моим участием, вернее — не о самом спектакле, о скандале, вызванном им.

Нетрудно было догадаться, о чем собирался рассказать Владимир Ростиславович: о скандале после премьеры «Дачников» М. Горького.

Заранее был я уверен и в том, что станет он преувеличивать свою роль в этом памятном в истории театра событии. Поэтому предложил ему рассказать прежде всего о том, как появился в театре Горький, как он, Гардин, познакомился с Горьким.

— Пожалуйста, можно и так. Впервые Горький появился в нашем театре в октябре 1904 года.

— Нет, это было в конце августа.

— Точно не помню. Может быть, и в августе...

За кулисами уже три дня висела афиша о том, что «имеет быть читка пьесы М. Горького «Дачники».

В назначенный час вся труппа театра собралась в репетиционном зале.

Горький вошел, пропустив вперед Веру Федоровну. Он был одет как мастеровой: темно-синяя русская рубаха-косоворотка навыпуск, черные суконные штаны, заправленные в высокие сапоги. В театре так одевались рабочие сцены — плотники, обойщики, реквизиторы, монтировщики.

Зоркие глаза, острые скулы на худощавом лице, рыжеватые усы и темные волосы, как бы причесанные ветром, — все точь-в-точь, как на портрете, написанном В. А. Серовым в том же 1904 году.

— Здравствуйте, — сказал он с улыбкой, поклонившись всем. — Простите меня, поздороваться с каждым не смогу: очень уж много вас... Если вам моя пьеса понравится и вы будете играть ее, познакомимся на репетициях.

Потом, так же улыбаясь, обернулся к Вере Федоровне:

— Речей говорить, думаю, не будем? Приступим к чтению?

Все уселись. Горький занял место за маленьким круглым столом с мраморной столешницей и сразу, без предисловий, начал читать: заголовок пьесы, список действующих лиц и — первый акт, первая картина, явление первое...

Читал он ровным голосом, не повышая его и не переходя на шепот, если даже это было необходимо по ходу диалога; несколько замедлял речь старого сторожа, делал неожиданные паузы, читая реплики Рюмина, а Власа частил. Все действующие лица говорили у него, конечно, с заметным оканием.

После каждого акта закуривал, откашливался, отдыхал минуты две-три и, не докурив папиросу, клал ее в пепельницу, не загасив. Читая, иногда поглядывал на синий дымок от папиросы.

Слушали молча, в глубокой тишине, никто не прерывал ее даже в короткие минуты передышек между актами.

Закончив чтение, смущенно улыбнулся и произнес только одно слово:

— Все!

Раздались дружные аплодисменты. Он смутился еще больше...

(Все это написано со слов В. Р. Гардина.)

●

— Во время чтения я думал, прикидывал: какая достанется мне роль. Очень хотелось мне Суслова сыграть. Но нет, мне этой роли не дадут. Басова? Тоже нет. Рюмин должен быть моложе. Хотя бы роль писателя Шалимова дали. Это, пожалуй, по мне... На утро следующего дня висело на доске за кулисами распределение ролей. Мне — роль Шалимова.

— Горький говорил с вами о Шалимове, о том, каким бы хотел увидеть его на сцене?

— Нет, такого разговора не было. Присутствовал он только на первых двух репетициях, что-то шепнул на ухо режиссеру И. А. Тихомирову. Потом долго его не было, уехал куда-то по своим делам... Нас всех очень беспокоило, что на малой сцене нашего театра, загроможденной дачными постройками, загороженной палисадником, не оставалось, так сказать, игрового пространства. Толчемся на маленьком пятачке! А Горький, приехав на генеральную репетицию за день до премьеры, сказал, что все это как раз очень хорошо: «Все толкутся вокруг дачи Басова, мала ведь сцена жизни русской интеллигенции и в действительности!» Ну, каждому из нас, участников спектакля, естественно, хотелось получить отзыв автора, совет. Подошел к нему с этим и я.

— Что же он вам сказал?

— Сказал так: «Вы хорошо передаете подстриженные чувства моего Шалимова. Впрочем, теперь он не только мой, но и ваш». Мне это очень понравилось — «подстриженные чувства». Я так и думал о Шалимове. По тем временам это был характерный тип второстепенного русского писателя. Шалимов ведь не Толстой, а так — средней руки писатель. Может быть, у него пышная была когда-то шевелюра и возвышенные идеи о служении народу, но теперь он лысоват, облез, пообмяк, вместе с шевелюрой потерял и высокие идеи.

— Так вы стали думать о Шалимове, услышав слова Горького о «подстриженных чувствах»?..

— Дерзить изволите, мсье! Я так думал раньше, чем услышал слова Горького, иначе он и не сказал бы мне их. Я понимал, что этого Шалимова, который все жалуется на свою усталость, мечтает «пожить растительной жизнью», говорит всякие пошлости, Горький ненавидел всей душой.

— Положим, не только Шалимова, но и Суслова, Басова и вообще весь этот интеллигентский выводок из мещан...

— Но Суслов — инженер, Басов — присяжный поверенный, а Шалимов — писатель!

На съемках фильма «Встречный». Репетиция сцены «Черное знамя». У кинокамеры режиссер Ф. Эрмлер и оператор А. Гинцбург

У Горького с ним особые счеты. Он, так сказать, идеолог...

— Вы не правы, Владимир Ростиславович. Если кого и можно назвать в «Дачниках» идеологом вполне осознанного, программного мещанства, тупой бездуховности, так это — Суслова.

— А скандал все-таки разразился из-за Шалимова!

— Преувеличиваете. Вовсе не из-за Шалимова!

— А что, собственно говоря, знаете вы об этом скандале?

●

Что я знал о скандале, который разразился на премьере «Дачников»?

Первый акт спектакля прошел сравнительно спокойно. Впрочем, это была настороженная тишина предгрозья. Одна, другая реплика Марии Львовны или Власа, людей, представлявших передовую, революционно настроенную русскую интеллигенцию, вызвали одобрение задних рядов и балконов. Это — места дешевые, там — молодежь, студенты... Но партер зашикал, как бы требуя тишины. Здесь восседает другая публика.

Рюмин красиво жалуется на «бессмысленность жизни». Мария Львовна — эту роль играла З. В. Холмская — отвечает, стоя к нему спиной и как бы обращаясь к зрителям:

— А вы постарайтесь возвести случайный факт вашего бытия на степень общественной необходимости — вот ваша жизнь и получит смысл...

Задние ряды и балкон рукоплещут. Из партера — возгласы: «Тише! Не мешайте!»

— Я сердцем чувствую: надо, необходимо

пробудить в людях сознание своего достоинства, во всех людях... Во всех!

Это Комиссаржевская в роли Варвары Михайловны.

Снова зрительный зал расколот надвое.

Одни аплодируют, другие шикают, кто-то кричит: «Прекратите телячьи восторги».

В том же духе проходил второй акт.

С самого начала третьего акта стало ясно, что зрительный зал становится участником спектакля, можно сказать, на правах действующего лица. Его влияние на сценические события и диалог становится не то что бы заметным, а решающим. Горьковские герои спорят, сталкиваются, сшибаются не только друг с другом, но и со зрительным залом, ибо одни из зрителей отзываются возмущением, другие — восхищением.

Рукоплескания прерываются свистками; свист тонет, заглушенный еще более громкими аплодисментами.

— ...Скоро, завтра, придут какие-то другие, сильные, смелые люди и сметут нас с земли, как сор, — говорит Варвара Михайловна.

Кто эти сильные и смелые? Кто сметет? Революция?

Чтобы отчетливо понять настроения (именно так, в множественном числе!) зрительного зала, надо помнить, что премьера «Дачников» состоялась 10 ноября 1904 года, на самом пороге революции. Она наступит действительно «скоро, завтра»!

Четвертый акт проходил в обстановке, которая больше похожа на многолюдный внезапно вспыхнувший площадной митинг.

Стихи Власа о «тусклых и нудных человечках» вызвали новый взрыв негодования и восторга.

И когда, наконец, опустился занавес, взревел весь зал:

— Горького!

— Комиссаржевскую!

— Долой! Позор!

— Автора! Автора!

Горький, явно обозленный партером, бледный, но очень спокойный и сосредоточенный, взял Комиссаржевскую за руку:

— Пойдемте!

Вышли вдвоем на сцену, на самый ее край, как на крутой берег бушующего моря. Зрительный зал неистовствовал... Рукоплескания, улюлюкание, крики одобрения, яростный свист. Кто-то кинул на сцену яблоко, видно, в Горького. И словно чувствуя себя под обстрелом, Горький скрестил руки на груди.

Они не кланялись, не улыбались тем, кого спектакль привел в восхищение. Стояли неподвижно. Лица суровые, бледные.

Горький заметил справа в первых рядах партера Д. С. Мережковского и З. Н. Гиппиус. Мережковский кричал что-то бранное, но в гуле зала слов его не было слышно. А его изящная жена, слывшая красавицей, держала в зубах дворницкий свисток и дула в него во все щеки.

●

— Вот видите, Мережковский и Гиппиус! Я их тоже заметил, стоя за левыми кулисами. Все мы, участники спектакля, стояли за кулисами, готовые прийти на помощь нашему автору, нашей руководительнице. Я даже собрался было выйти на сцену, но режиссер Тихомиров удержал меня: «Надо будет — все выйдем...» Так как вы думаете, почему взбеленились Мережковский и Гиппиус? Потому что осмеянный Горьким и, смею думать, мною Шалимов — писатель их круга. Они заступались за своего брата-писателя!

— Нет, Владимир Ростиславович, не заступались за брата-писателя Шалимова, а выступали против небрата-писателя Горького. Так вернее.

— Вы не правы, и я сейчас докажу вам, что не правы. Во-первых, что ж это они не устраивали скандалов на других премьерах горьковских пьес? Там не было Шалимовых! А здесь был! И вот как я играл его. Хотите знать?

— Конечно, хочу.

— Тогда, как говорил профессор Серебряков, повесьте свое ухо на гвоздь внимания.

Гардин взял со стола книгу, нашел нужное ему место.

— Вот, о новых людях, о новом читателе. Шалимов говорит так: «Я не понимаю... Но

чувствую... Иду по улице и вижу каких-то людей... У них совершенно особенные физиономии. И глаза...» Все это я говорил, обращаясь к партеру. Потом я уже прямо глядел на Мережковского и Зинаиду Николаевну, — я их давно заметил в третьем ряду партера: «...Не будут они меня читать... Неинтересно им это...» Просто делился с ними своими тревогами: «А зимой я читал в одном вечере тоже. Вижу — смотрит на меня множество глаз, внимательно, с любопытством смотрит...» И тут я вскидывал свой взор на балкон, ведь к этому времени я уже чувствовал, кто как принимает спектакль... Итак, на балкон: «Это чужие мне люди, не любят они меня. Не нужен я им... как латинский язык...» Балкон засмеялся на эти мои слова. Понимаете?

— Понимаю. Но вы только что сказали: к этому времени уже определилось, кто как примет спектакль. Значит, не один Шалимов...

— А что господам писателям до Сусловых и Басовых? Мало ли было таких фигур на русской сцене.

— Было, было, Владимир Ростиславович! Но не было еще такого взрывного соединения, как Горький — Комиссаржевская...

— Что ж, я не участвовал в этом соединении как катализатор?

— Куда хватили, катализатор! Как компонент — это я согласен.

— Ах, как великодушно с вашей стороны: «Согласен!» А Горькому мой Шалимов понравился. После того, как дали занавес и все утихло в театре, мы еще толпились на сцене. Горький подошел ко мне, крепко пожал мне руку и сказал: «Спасибо! Вы — отличный Шалимов!» И еще сказал: «У вас хорошая фамилия — Гардин. Звучит! С вашего позволения я одарю этой фамилией одного из героев будущих моих пьес...» Что-то в этом роде... Точно не помню, был очень взволнован только что пережитым. А недавно один знающий человек сказал мне, что Бардин в рукописи «Врагов» первоначально имел фамилию Гардин.

— Вам сказали неправду. Насколько я знаю, Бардин никогда не был Гардиным.

— «Насколько я знаю»! А вы проверьте, прежде чем говорить.

Я проверил это самым тщательным образом. Бардин всегда был Бардиным.

●

Дореволюционное русское кино с трудом и редко достигало уровня искусства. Если у режиссера Я. А. Протазанова были картины — «Отец Сергий», «Пиковая дама», — о которых уважительно вспоминают историки кино и сегодня, то у режиссера В. Р. Гардина таких удач не случилось.

Размахнулся было ставить «Войну и мир», но после съемки нескольких эпизодов работа была приостановлена: не хватило денег на постановку всей картины. Кое-как склеили отснятые куски, выпустили на экран.

Картина не сохранилась, Гардин показал мне только свои фотографии в роли Наполеона. Они удивительны по необыкновенному внешнему сходству с портретами великого корсиканца. Мало того, по этим старым, выцветшим фотоснимкам видно, как проникновенно понят актером властный нрав этого человека, его крутая решимость, собранность воли и духа; в глазах читается напряженная мысль, губы туго сжаты.

О фильме Гардина нечего мне сказать, но эти несколько фотоснимков... Они кажутся репродукциями с портрета, написанного большим художником, который, верно изобразив внешний облик человека, силою искусства сумел передать и душевный его строй, внутренний мир.

Да, что ни говори, Гардин был на редкость одаренным актером!

●

В годы революции Гардин долго болел. Лечиться от суставного ревматизма надо было на юге. Но о такой поездке и думать было нечего — шла гражданская война.

В кинотеатрах Москвы крутили старые ленты — иностранные и русские. До налаживания нового кинопроизводства тогда еще было далеко.

— Но именно тогда я основал то, что теперь

зовется ГИКом — Государственным институтом кинематографии.

— Очень уж вы решительны, Владимир Ростиславович!

— А что? Я создал в Москве киношколу...

— Вернее — кинокружок, который посещали десять-двенадцать молодых любителей кино.

— Ну и что? Все начинается с малого! Моя киношкола стала Госкиношколой, она — Госкинотехникумом, а затем, с годами — институтом.

— Но это все уже без вас. И такие же киношколы, как ваша, были у Преображенской, Форрегера, Чайковского, немного позже — мастерская Кулешова. Какое же основание считать, что именно ваша положила начало...

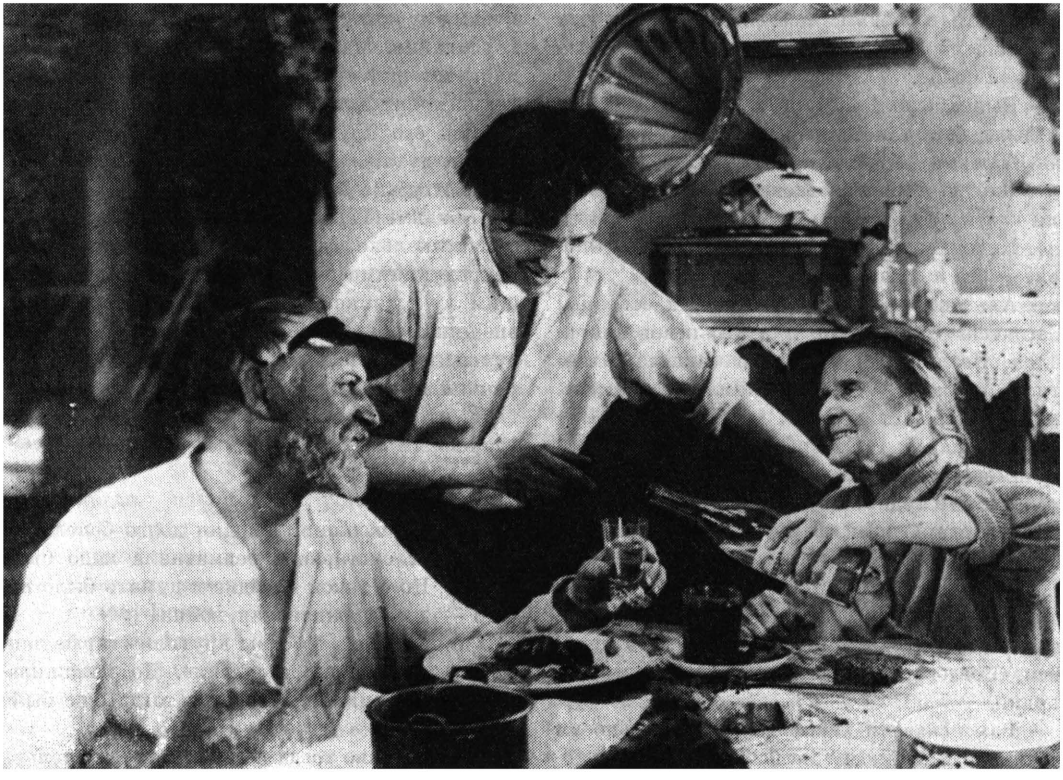
— Она была первая. Вот основание.

— Но вы ее оставили, уехали на юг.

— В мае 1922 года, в Одессу, чтобы оттуда — в Ялту. Но в Одессе меня сразу же запрягли в работу, предложили начать производство кинокартин на Ялтинской фабрике. Я давно намеревался перенести на экран пьесу Луначарского «Слесарь и канцлер», вместе с Пудовкиным мы уже писали сценарий. Но пока дело дошло до постановки «Слесаря и канцлера», я снял несколько других фильмов.

Название этих гардинских картин сегодня уже никому ничего не говорит. «Последняя ставка мистера Энниока» («Поединок») по рассказу А. Грина, «Атаман Хмель» по пове-

На съемках фильма «Встречный». Слева направо: В. Гардин, Ф. Эрмлер, М. Блюменталь-Тамарина



сти Л. Никулина, «Помещик» по пьесе Н. Огарева — кто помнит эти ленты?

Всего-то скороспелые поделки: месяц съемок — и фильм готов! И сам Гардин не очень ценил их. Зато придавал большое значение своим картинам «Остап Бандура», «Слесарь и канцлер», особенно фильму «Крест и маузер». Очень гордился тем, что поставил картины «Поэт и царь», «Кастусь Калиновский»...

Я привожу здесь едва ли половину названий кинолент, снятых В. Р. Гардиным, работавшим много и жадно то на Ялтинской, то на Одесской, потом — на московских, ленинградских кинофабриках, на «Белгоскино».

И все же ни одна из его работ не стала заметным художественным явлением в искусстве кино. Разве «Поэт и царь» как образец несуразно мелочного толкования великой темы?

Тут у нас вышла перепалка — громкая (он все-таки был глуховат) и нескладная.

Я доказывал, что его режиссуре не хватало сколько-нибудь серьезной идейной оснащенности, сколько-нибудь стройного мировоззрения, твердых и ясных общественных и нравственных убеждений, которые следовало бы внушать зрителям. Говорил о том, что он пользовался выразительными средствами заемными, выхваченными из надежного многовекового опыта театра, не видел, не искал, не изобретал ничего нового, ничего такого, что по природе своей могло бы обогащать, утверждать самоценную силу киноискусства.

Владимир Ростиславович недовольно нахмурился, а я продолжал, настаивая на том, что он, Гардин, в сущности говоря, снимал на пленку наскоро поставленные им отрывки — то на натуре, то в павильоне — неких спектаклей, не имея даже общего представления о том, какими получатся киноленты, слепленные из этих отрывков. Искусство монтажа сводилось к склеиванию отснятых кусков в порядке последовательности действия. И много, очень много надписей, которые служили костылями для хода сюжета.

Нет, я не хотел обижать старика, но высказал ему все это, попросив скорее перейти к главному — актерской работе в кино.

Тем не менее, озлясь, он долго молчал, громко сопел; отвернувшись от меня, уставился на кроны деревьев Таврического сада.

●

Кабинет Гардина — продолговатая угловая комната, две стены которой прорезаны высокими окнами. На двух других висят древние русские иконы в дорогих окладах и без них.

Коллекция собиралась на протяжении многих лет, со знанием дела и цен. Тут были иконы владимирского, новгородского, московского письма XVI—XVII веков.

В застекленном книжном шкафу, в глухой тесноте, стояли старые, уже давно ставшие редкостью книги, чаще всего в переплетах из свиной кожи, с потертыми буквами золотого тиснения на корешках.

Гостиная, куда обычно мы выходили после разговоров, протекавших в кабинете, в старые времена, вероятно, называлась залой — так была велика: пять окон на Потемкинскую улицу. На трех других стенах развешаны картины — рама к раме, впритык. Ничего удивительного в том, что в богатую частную коллекцию попали полотна младших передвижников, мирискусснков, но женский портрет работы Боровиковского — этому можно было изумиться.

Между двумя оконными проемами стояли горки с хрустальными вазами, кубками и другими декоративными изделиями. Иные из них имели серебряные ободки, узорные серебряные переплетения, подставки.

В одном из углов гостиной громоздился трехстворчатый шкаф красного дерева, туго набитый когда-то очень ходовой беллетристикой издательства «Недра». Все книжки в мягких обложках, новенькие, нечитанные, словно только вчера из типографии, хотя издательство это прекратило свое существование тридцать пять лет назад... Я не понимал происхождения, смысла этого полного собрания (не по одному экземпляру!) изданий «Недр». Было очевидно одно: книжки эти не покупались каждая в отдельности, не разыскивались годами, а были приобретены разом, так сказать, оптом. Но зачем?

Напротив этого загадочного шкафа, в другом углу гостиной — красного дерева круглый стол со множеством ножек, накрытый для чаепития. Раздвинув стол, уселись бы за него не менее двадцати гостей. Но за ним, ужатым до предела, завтракали, обедали, ужинали только двое.

●

— Семен Иванович Бабченко? Не будем торопиться. Хороший портрет не пишется одним махом. Ему предшествуют эскизы, эскизы... Я издавна примерялся к образу пожилого мастерового, в ком долгие годы труда выработали сильный и независимый характер, горделивую уверенность в себе, упрямую волю.

Оставив режиссуру, Гардин чаще всего появлялся на экране почему-то в ролях профессоров — музыки, медицины, геологии. Приглашение сыграть сталевара Жукова в фильме «Секрет» было неожиданным.

Жуков из тех потомственных заводских мастеров, которые из поколения в поколение держали некий производственный секрет. Сталь жуковской плавки особая, очень высокой марки. Что он там колдует у печи, никто не знает — жуковская тайна! На вопросы других мастеров, инженеров — всегда отвечает с усмешкой:

— Опыт! Мы у того мартена сто лет стоим!

И это не пустая отговорка. Жуковы сто лет работают тут: дед, отец, он сам, и у него в бригаде — сын. Какой-то секрет плавки стали особого качества переходит наследственно, от старшего к младшему, оставаясь достоянием семьи.

Но случилось, что заболел Жуков. И цех не стал выполнять план по нужной марке стали. Приходят к Жукову домой на поклон товарищи по работе, начальники, просят: в трудном положении весь завод. А у Жукова свой резон:

— Что ж поделаешь, мастер заболел.

Открыть свой секрет? Ни за что! Не в жуковских это правилах. Отцом и дедом завещано: держи, не разбазаривай то, что наше!

— Я знал таких хранителей тайны ремесла, — говорил Владимир Ростиславович, — но, конечно, не в заводской, а в театральной среде. Были, например, такие бутафоры, что угодно смастерят — от модного подсвечника из картона до собольих хвостиков. А как, не скажут, не покажут, не поделятся; передадут тайну сыну, если нет сына — племяннику, зятю...

— Не то, Владимир Ростиславович. Это ремесленники-одиночки. А Жуков заводской мастер.

— Ну, а что Жуков? Как вы его объясните?

Почему задает он мне этот вопрос? Роль Жукова сыграна в 1930 году. Стало быть, Гардин уже тогда как-то решил для себя, в чем суть характера Жукова... Все-таки отвечаю.

— В своей юности, как раз в то время, когда вы снимались в фильме «Секрет», я работал на заводе, который до революции именовался Обуховским. Видел я там этих Жуковых. Их отцы и деды, достигнув высокого мастерства, скрывали свою тайну от хозяев и начальников как особое средство отстоять свое рабочее достоинство, обрести признание, уважение, независимость, высокую оплату...

— Жаль, тогда не было вас рядом, чтобы мне все это растолковать, — не без ехидства заметил Владимир Ростиславович. — Пришлось до всего этого своим умом доходить. Но это корни характера, его происхождение. А времена-то изменились?! И условия труда тоже! Где же в ваших словах теперешняя правда характера?

— Жуков говорит: «Мы у того мартена сто лет стоим!» Образ поведения, привычка за сто лет превратилась во вторую натуру, в характер. И очень уважаемые прежде за свое мастерство Жуковы теперь выглядят уродами...

— Заносчивы, нелюдимы, замкнуты. Так?

— Почему вы спрашиваете? Ведь вы именно так играли своего Жукова!

— А вы видели, помните?

— Я недавно смотрел «Секрет»...

Гардин был удивлен.

— Скажите, пожалуйста! Сохранилась? Ну и как вам понравилась картина?

— Не понравилась. Слабенькая, односложная.

— А эпизод, в котором я узнаю, что сын выдал тайну?

Да, когда больному Жукову стало совсем худо и ему показалось, что умирает, — открыл тайну сыну. У Жуковых не было правила уносить с собой секрет мастерства в могилу. А сын, комсомолец, рассказал всем мастерам, что к чему... Тут Жуков возьми и выздоровей! Буря гнева, взрыв ярости.

— Это ведь три-четыре секунды... Мгновение...

— Я предложил режиссеру свой план разбивки этого эпизода на кадры, — сказал Гардин.

Да, я помнил этот эпизод. Об измене сына Жуков узнает лежа в постели. Сначала — удивление, даже растерянность: «Не может быть...» Он поднимает голову с подушки. Это на среднем плане. Потом — крупный план: растерянность сменяется гневом, дыхание становится прерывистым, губы дрожат. Следующий кадр: только глаза, в них сверкает ярость. Еще деталь: сжимается тяжелый кулак. И — общий план: Жуков вскакивает и бросается на сына. Тот успевает выскользнуть в дверь.

Три-четыре секунды растянуты почти до минуты. Экранное время не совпадает с действительным. Это одна из великих художественных возможностей кино, великих его вкладов в искусство. Кино умеет растянуть время и умеет ужать его, передавая события многих дней за несколько минут экранного времени.

— Ну что, вспомнили? Хорош эпизод? — спросил Гардин.

— Хорош. Вы в этой картине вообще хорошо играете. Но, кроме вас и хиленького сюжета про секрет, больше ничего в ней нет.

— Да, картина не имела успеха, как и две другие, в которых я играл роли пожилых рабочих: «Наши девушки» — старика бригадира, и «Утирайте слезы» — мастера из немцев. А все-таки эти роли, особенно Жукова, эскизы к портрету Бабченко.

— Будто вы заранее знали, что появится сценарий «Встречный», в нем образ Бабченко, и он, Бабченко, достанется именно вам?

И тут Владимир Ростиславович сказал назидательно, подняв палец:

— Удачу, милый мой, надо уметь приманить.

И победоносно взглянул на меня: каково, мол, сказано?!

●

Обросший небольшой седой бородой, в рабочей одежде, в засаленной кепчонке и с черным знаменем в руках, Гардин стоял между рельсами операторского крана. От его пояса тянулась к тележке крана обыкновенная, но нелепая, неуместная в турбинном цехе при технически сложной съемке бельевая веревка.

На тележке, между осветительными приборами («трехсотками»), на корточках сидел режиссер Фридрих Эрмлер. По его команде кран двинулся с места.

Что значит «двинулся»? Просто несколько человек стали толкать тележку по рельсам.

Веревка, привязанная к поясу Гардина — Бабченко, натянулась, и он пошел за краном, неся черное знамя, на котором белела надпись «Позор!».

Гардин шел, не глядя под ноги, но точно перешагивая через ребристые металлические крепления-шпалы, вперив глаза в ослепительно яркую дугу одного из прожекторов-трехсоток.

Мне объяснили, что веревка, связывающая Гардина с платформой операторского крана, все время должна быть ровно натянута. Если, не дай бог, провиснет — то потеряется оптический фокус или веревка попадет в кадр.

Я слышал, как Эрмлер время от времени просил Гардина:

— Глаза... Не прячьте глаза!

Так все это сооружение — кран со съемочной камерой и оператором Александром Гинцбургом, тележка с режиссером и осветительными приборами — проехало, а Гардин прошел с одного конца самого большого павильона «Ленфильма» до другого.

— Ну как? — обратился Эрмлер к оператору, когда весь этот путь был проделан.

— Вроде хорошо.

— Еще раз?

— Хорошо бы еще раз!

Гардин опустил позорное знамя, повернулся и пошел назад между рельсами, не отвязывая веревку. Но она и теперь не провисла, осталась по-прежнему натянутой: можно было подумать, что Гардин-то и тянет за собой тележку с краном. Но, конечно, нет, рабочие, толкавшие тележку, и артист двигались совершенно точно согласованным ходом, уже и не замечая этого.

— Еще один дубль собираются снимать? — спросил я ассистента режиссера.

— Что вы! Снимать еще и не начали. Это восьмая или девятая репетиция. Я уже со счета сбился.

Дело шло к полудню, а смена, как выяснилось, начата в шесть утра.

Эпизод «Шествие с черным знаменем» репетировался до тех пор, пока не было безупречно установлено фокусное расстояние на всем пути, пока не была отработана в точности согласованность шага артиста с ходом тележки.

— Глаза! Не прячьте глаза!

Хотя они уже слепнут от огня раскаленной дуги трехсотки...

И под ногами неровен пол...

И черный флаг надо держать так, чтобы было видно написанное на нем слово...

И нужно при всем этом быть Семеном Ивановичем Бабченко, держать в себе боль его души, жить его страданиями и гневом!

Если существовал на свете настоящий Бабченко и если выпало в самой жизни на его долю пережить позор обвинения в бракодельстве, поверьте, ему было легче, чем сейчас Гардину. Ведь тот Бабченко не испытывал еще и напряжения, тяжести киносъемки (рельсы, тележка, натянутая веревка, определенный ритм шага, наклон флага, свет трехсоток в глаза, команды режиссера). Да, сердце настоящего Бабченко сочилось кровью, но не меньше тратился и Гардин, «взваливший» на себя чувства Бабченко.

До того, как знакомиться с В. Р. Гардиным, я был наслышан: тяжелый человек, недружелюбный характер, эгоист — такая уж о нем шла слава.

Но тут я увидел другое: Гардин — труженик, который безотказно, самозабвенно, с полной отдачей исполняет порученную ему работу, не жалея сил и здоровья.

После пятого дубля Эрмлер хлопнул ладонями и крикнул с усталой хрипотцой:

— Все! Хватит! Кончили! Спасибо всем!

Я, сторонний наблюдатель этой съемки всего-то на протяжении полсмены, вдруг почувствовал облегчение: гора с плеч!

●

— Хорошо, что вы присутствовали на этой съемке. Значит, рассказывать о ней вам не надо. Что и говорить, измотался я за этот день вконец. Эрмлер как будто знал, что я заболею, дал мне два выходных, а я проболел четыре дня. Не спрашивайте чем. Простуда? Сердце? Нет, просто изнемог, занедужил. А ведь крепкий был мужик...

Гардин замолкает, унесенный в прошлое какой-то мыслью.

— И все-таки эпизод мог быть лучше. Получилось, понимаете ли, так, что Шостакович написал музыку «Шествия», еще не увидев его на экране, а я снимался, не зная музыки Шостаковича. Если бы он несколько раз посмотрел отснятый материал и уже после этого сочинял свой драматический марш, а может быть, наоборот — если бы я снимался под уже написанный марш, — «Шествие» намного было бы сильнее по накалу чувств.

Но «Встречный» — одна из первых на «Ленфильме» звуковых картин, тогда никто в съемочной группе еще не имел опыта работы с новым звуковым рядом. Недосмотр, ошибка, естественно, были неизбежны.

— Фридрих Маркович очень хорошо задумал всё это шествие снять одним куском, с движения, — продолжал Гардин. — Ради этого стоило и помучиться. Вы видели, каково нам досталось, особенно мне. Но при монтаже безжалостные ножницы дважды разрезали отлично снятую панораму. По какой причине, до сих пор не возьму в толк.

Скажу тут же, что через день-два после

Кадр из фильма «26 комиссаров». Прохожий

этого разговора, встретившись с Эрмлером, я задал ему запоздалый вопрос: по какой причине?..

— ОТК! — вздохнув, сказал Эрмлер. — В двух местах на фоне прохода Гардина стояли рабочие, глядевшие на него. Так вот они оказались вне фокуса, чуть размытыми. (Сейчас никто в этом не увидел бы греха, но в те времена ОТК свирепствовал.)

Кстати, объясню, почему Владимир Ростиславович, а вслед за ним и я, говоря о «Встречном», упоминаем имя только одного из режиссеров, хотя ставили фильм двое — Ф. Эрмлер и С. Юткевич.

Дело в том, что «Ленфильм» обязался сократить сроки производства «Встречного» и картина поэтому снималась двумя режиссерами параллельно. Вся линия Бабченко — Гардина досталась Эрмлеру, а Юткевич снимал эпизоды с молодыми героями, которых играли Т. Гурецкая, А. Абрикосов и Б. Тенин.

— Но мое имя как исполнителя роли Бабченко первым назвал именно Юткевич. Я в то время снимался в Кутаиси у режиссера В. Брауна в фильме «Блестящая карьера». Вдруг телеграмма: срочно вызывают на «Ленфильм».

После первых же прикидок грима было решено, что Владимир Ростиславович отпустит свою бороду, — всяко будет лучше, чем приклеенная. Принцип — все должно быть настоящее — был проведен очень последовательно. Недаром, готовясь к съемкам, Эрмлер и Гардин не раз побывали на металлическом заводе, присутствовали на сборке и испытании турбины.

— Бабченко для меня не из тех ролей, которые можно играть, как говорят актеры, «от себя». Например, Крогстада я играл именно так. А теперь я должен был постигнуть малоизвестную мне человеческую суть, — рассказывал Гардин. — Я должен был играть свое представление о таком человеке, как Семен Иванович Бабченко.

Поэтому Гардин напросился к одному из мастеров завода в гости. Хотелось увидеть своего героя в домашней обстановке.

— День был воскресный. Мы договорились со Степаном Ивановичем, что я приду к вечеру. Но я обманул его, пришел в обед. Хотел застать всю семью за столом. Если бы в доме знали, что я прибуду к обеду, наверное, и стол был бы накрыт напоказ, и еда приготовлена праздничная. А тут все было обычное. Понятно, пригласили к столу. Начались разговоры, а они, разговоры за едой, всегда легки, интересны, перескакивают с одной темы на другую, непринужденны.

— Думаете, я задавал вопросы? Наоборот, спрашивали они. Про кино всем интересно. Я вот что вам скажу: по тому, какие вопросы задает человек, можно узнать о нем гораздо больше, чем если бы он отвечал на ваши вопросы. Если задают вопрос нарочитый, чтобы произвести впечатление, то видно сразу.

После обеда все разошлись. Все — это жена Степана Ивановича, его сын и невестка, трехлетний внук.

— Теперь уже я стал спрашивать Степана Ивановича. Всего несколько вопросов: как он завтракает перед тем, как идти на работу, пьет ли чай из самовара, попросил показать умывальник, увидел, в какой обуви ходит дома, какой галстук носит в праздник. В общем, проговорили часа два.

— А что вы взяли у Степана Ивановича для Бабченко?

— Немного. Походку враскачку, будто на палубе корабля, — в призывной возраст он флотскую службу прошел. Я решил, что и Бабченко мог служить в матросах. Да еще перенял манеру носить очки дужкой не на переносице, а чуть ниже, и поглядывать поверх стекол. И взял у него сына.

— Но во «Встречном» нет никакого сына.

— Да, в фильме нет. Эрмлер сказал мне: «Нет места для сына в сюжете, не нужен он нам». А мне, говорю, нужен.

— Но, Владимир Ростиславович, был бы сын, работал бы на том же заводе. А это, действительно, накладно для сюжета, новый персонаж, новая линия...

— А если не на заводе?

— Где же, завмагом, пожарником? Непохоже!

— А он военный, начальник погранзаставы. Что, не может быть? Я хотел в конце картины привести его на пирушку в дом отца.

— Небогато придумано...

— Вот вы как! А у Эрмлера хватило душевной тонкости сказать мне: «Хорошо, будь по-вашему, если это поможет вам».

— Что ж на пирушке-то его не было?

— Перехитрил меня Эрмлер. Как приступили к съемке сцены, я напомнил ему о сыне, а он засмеялся: «Командование погранвойск не отпустило вашего Николая Семеновича домой». Провел, как мальчишку.

Сказал это Владимир Ростиславович с еле скрываемой гордостью, словно не Эрмлер, а сам Гардин взял верх.

— А вообще, какие у вас сложились с Эрмлером отношения?

— Очень хорошие, уважительные. Он ценил мой режиссерский опыт. Задачу кадра, эпизода объяснял коротко, в нескольких словах, знал, что схватываю быстро. Замечания делал редко, предложения — всегда точно... Жену Бабченко играла М. М. Блюменталь-Тамарина. Вот вокруг нее Эрмлер чуть не танцевал: «Ах, Мария Михайловна, как хорошо! Как вы хорошо посмотрели! Как сказали! Великолепно! Снимем еще один дубль, будет еще лучше»... Меня он ни разу не похвалил.

— Что так?

— Я не из тех, кто от похвал начинает парить в воздухе. Я земнородный. И кроме того, не хуже его понимал, что роль задалась, идет хорошо. Вы, наверно, знаете, что о кинорежиссерах говорят — «этот актерский режиссер, а тот неактерский». Так вот Фридрих Маркович был «актерский»! Сам он как-то рассказывал, что Эйзенштейн, когда его знакомили с ним, подавая руку, сказал, иронически посмеиваясь: «Тот самый Эрмлер, который считает, что главное в кино — актер?» С тех пор, при каждой встрече Эйзенштейн повторял: «Здравствуй, тот самый Эрмлер, который...» Но уже без иронии.

●

В следующую субботу В. Р. Гардин встретил меня не как всегда, сидя на широком

уютном диване, а за письменным столом, на котором были разложены большие черные конверты, очевидно, с фотоснимками.

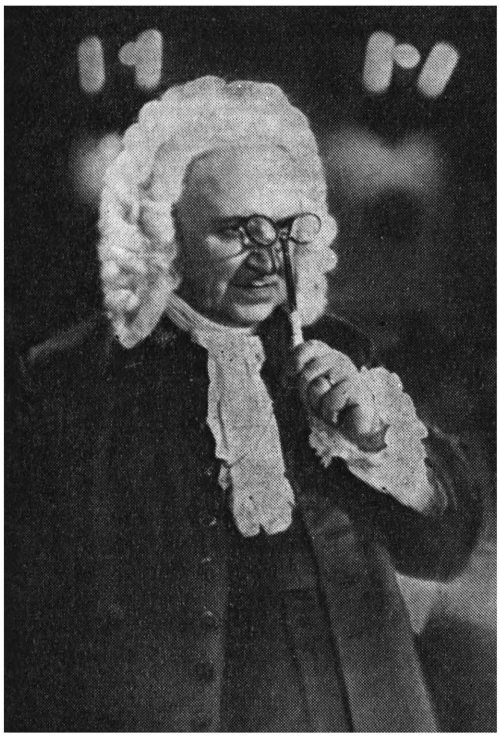
— О «Встречном» мы еще поговорим. А сегодня о другом... Вы прошлый раз высокомерно и небрежно отозвались о моей выдумке про сына Бабченко. А знаете ли вы, что я очень часто играл эпизодические роли, любил их?

— И в большинстве случаев эти роли вы играли хорошо, а некоторые очень хорошо.

— Вот, посмотрите на этот снимок, — он вынул из черного конверта и протянул мне фотографию.

На ней был запечатлен улыбающийся Гардин с холеными усами и небольшой бородкой,

Кадр из фильма «Антон Иванович сердится». В роли Баха В. Гардин



в легкой соломенной шляпе, в светлом костюме, с небольшим букетом цветов в руке.

— Что это за человек, по-вашему?

— Какой-то самодовольный, благополучный господин.

— Разбогатевший частной практикой врач? Преуспевающий адвокат?

Я внимательно вгляделся в лицо улыбающегося господина:

— Скорее — домовладелец или коммерсант.

— Правильно, коммерсант. В какой картине вы его видели?

— Не припоминаю. Покажите еще два-три снимка. Может быть, вспомню.

— Других снимков нет. Это из картины «26 комиссаров» Николая Шенгелая.

— Теперь вспомнил. Он стоит в толпе на пристани и, улыбаясь, смотрит на прибывшие в Баку английские войска.

— Значит, улыбаясь! Запомнили! И это все?

— А разве он еще раз появляется?

Очень довольный моим недоумением, Гардин откинулся на спинку кресла.

— Зовут его Василий Лукич Губин. Лет ему пятьдесят. Он совладелец торгового дома «Лаки и краски». Я знал его с детства, могу рассказать, как он учился в гимназии, какие получал отметки по латыни. Но все это сейчас опускаю, некогда. Знал о том, какая у него семья — представляете себе, четыре дочери и ни одного сына — и какие у него тайные шалости с одной певичкой; знал, сколько припасено иностранной валюты, сколько в кубышке золота... Теперь понимаете, почему он так улыбается, слушая декларацию англичан, которые пришли спасать его от красных комиссаров? А в режиссерском сценарии Шенгелая вот что было: «Крупный план. Некий господин, очень довольный, улыбается». Все!

— Чем же привлек вас этот кадр?

Вот что рассказал мне Гардин в ответ.

Он возвращался в Ленинград из Самарканда, где снимался в роли профессора, начальника геологической экспедиции. Добрался до Красноводска, пересек Каспийское море, а из Баку хотел ехать домой поездом.

На бакинской пристани увидел — идет киносъемка. Заинтересовался, подошел посмотреть, что там такое... Это Николай Шенгелая снимал фильм «26 комиссаров». Тут как раз солнце скрылось за облако, был объявлен перерыв, и Гардин подошел к Шенгелая.

— А-а, дорогой Гардин, — воскликнул Шенгелая.

Он его почему-то никогда не называл по имени-отчеству, всегда так: «Дорогой Гардин».

Едучи из Средней Азии, Владимир Ростиславович был одет по-южному. Шенгелая внимательно оглядел его: светлый костюм, соломенная шляпа, на ногах — легкие сандалии. И сразу предложил сниматься — завтра утром, здесь на пристани.

— А что играть? Кого?

— Одного улыбающегося господина. Крупный план с приветливой улыбкой... Костюм ваш, шляпа — тоже. Я только скажу, чтобы приготовили вам небольшую бородку и лихие усы.

— Стоит ли мараться из-за одного кадра?

— Мараться? — Шенгелая, кажется, готов был обидеться.

Гардин поправился:

— Я имею в виду грим, тон...

— Дорогой Гардин, вы все равно раньше завтрашнего вечера не уедете из Баку. А что целый день делать? Приходите.

Шенгелая подозвал администратора, велел ему обеспечить «дорогого Гардина» номером в гостинице и билетом на завтрашний поезд.

— Готовясь к этой утренней съемке, — продолжал Гардин, — я придумал всю историю своего Василия Лукича Губина и решил, что для него это слишком просто — улыбаться! Разработал сложную серию улыбок: не только приветливую, но и с надеждой и радостью, льстивую, лукавую, искательную, счастливую... И улыбаться не только губами, а всем лицом, лоснящимися щеками, масляными глазами, лучами морщинок в уголках глаз, шевелящимися кончиками усов... Утром все это я выложил Шенгелая вместе с биографией Василия Лукича Губина. «Очень хорошо, — сказал Шенгелая, — я сниму все ваши улыбки, а смонтирую так: чтение английской декларации несколько раз прерывается общими планами буржуйской толпы и крупными — улыбающегося господина. И каждый раз дам новую улыбку из вашей серии»... Но я не унимался. Хотите, говорю, расскажу вам, что станется с моим героем после победы большевиков? Он умчится в Батум, достанет задорого место на пароходе, отплывающем в Константинополь. Там он продаст доверчивому американцу не принадлежащий ему нефтеносный участок на Биби-Эйбате, а потом окажется, что доверчивый американец заплатил ему фальшивыми долларами... Тут Шенгелая засмеялся. «Перестаньте, дорогой Гардин, не могу я все бросить и начать фильм про вашего героя»...

— Простите, Владимир Ростиславович, но мне кажется, в фильме нет нескольких планов этого улыбающегося господина, а есть только один кадр.

— Верно! — Гардин удовлетворенно хмыкнул. — Да, один кадр, но очень длинный. Шенгелая не захотел разрезать мой крупный план на несколько монтажных кусков, дал целиком всю серию разом...

Убирая фотоснимок в черный конверт, Гардин как бы подвел итог рассказанной истории.

— Вот как иной раз добиваешься удачи: не только в эпизодической роли, но и в одном-единственном крупном плане в массовке. Вы узнали этого господина из толпы на бакинской пристани. А помните, как выглядел английский полковник, который читал декларацию своего правительства? Помните актера, одетого английским полковником?

— Нет, не помню.

— То-то! Роль Улыбающегося господина — так и пишите с большой буквы — я считаю одной из своих крупных удач в кино наряду с ролями Бабченко и Головлева. Запомните, его зовут Василий Лукич Губин!

Уж не знаю, вправду он так думал или потянуло порисоваться?

(Окончание в следующем номере)

Г. Панфилов, И. Чурикова

Наш друг Елизавета Уварова

Беседу ведет и комментирует О. Евгеньева

Закончены съемки нового фильма Глеба Панфилова «Прошу слова». Картина еще не вышла на широкий экран, но уже вызывает дискуссии. Редакция предполагает в ближайших номерах включиться в эти споры. А пока нам кажется своевременным предоставить слово ее авторам. Репортаж О. Евгеньевой, который мы предлагаем вашему вниманию, написан по горячим следам съемок: размышления режиссера картины и исполнительницы главной роли, актрисы Инны Чуриковой, как нам кажется, помогут будущим зрителям полнее представить себе замысел авторов нового фильма и творческий поиск, который сопутствовал его осуществлению.

— Меня сегодня очень увлекает Карпов, и как личность и как шахматист — мне видится в нем некий образ времени, требующего определенного склада психики и интеллекта. Карпов удивительно соответствует его требованиям, а его игра — это некий эталон современности... По какой-то странности вспоминается и Франц Шуберт, его «Прекрасная мельничиха» — кажется, что эта музыка конкретно содержательна — это мир, где нет места богам, их как бы «заменяет» само искусство, когда оно становится чем-то высшим, гармоничным и прекрасным...

Игра Карпова, так же, как и музыка Шуберта, точная и реальная, привлекает меня прежде всего трезвостью взгляда и ясностью понимания. Это их особенность. Мне кажется, что талант, способный сегодня к победе, должен быть в полной мере наделен крайностями расчета, должен быть аналитичным, в полной мере ориентирующимся в реальности...

Эти слова Глеба Панфилова я вырвала из контекста всего нашего разговора, конечно же, не случайно — мне кажется, что в них намечаются некоторые характерные и важные признаки творческой индивидуальности режиссера, как и его позиция в отношении к тому жизненному материалу, который он рассматривает в своих фильмах.

Попытаться хоть вкратце воссоздать творческую лабораторию режиссера, сам процесс вызревания фильма — кажется, задача не из легких: она облегчалась для журналиста тем, что Панфилов щедро высказывал свои соображения о возможных особенностях восприятия будущей картины, обнаруживал и проявлял для собеседника структуру образов, «тайны» их создания, делился ходом и логикой своих творческих размышлений, сомнений и надежд. Это стало возможным, думается, прежде всего потому, что Панфилов, как правило, точно знает, чего он хочет и каким образом он будет добиваться необходимого ему эффекта: это от метода его работы, его аналитизма, его «расчета». Парадокс Панфилова, однако, состоит в том, что замыслы его, переплавляясь в образы фильма, заставляют зрителя плакать, смеяться, короче — с эмоциональной интенсивностью сопереживать происходящему на экране.

Так было и тогда, когда в дебюте режиссера, в фильме «В огне брода нет», мы пристально следили за судьбой его героини Тани Тетькиной. Мы смеялись над детской ее непосредственностью и простодушием, ее обезоруживающей доверчивостью. Мы настороженно замирали, постигая незамутненную чистоту ее взаимоотношений с миром. Восхищались ее щедрой одаренностью. В ужасе и отчаянии предчувствовали ее гибель, в которой героиня возвышалась и утверждалась как человек высокой — коммунистической — идеи.

А потом мы смеялись над необузданными всплесками темперамента ткачихи и актрисы Паши Строгановой из «Начала», когда она бросалась на защиту своего Аркашеньки от несправедливо оскорблявшей его жены. Или пыталась сбежать со съемочной площадки, до глубины души разобиженная «киношниками». Пленялись ее лиричностью в любовных дуэтах, плакали и негодовали, когда в актерском отделе студии ей сообщали, что она может возвращаться домой, что таких, как она, на студии пока «не требуется»...

И вот теперь...

Режиссер и его героиня

Позвольте вам ее представить: Елизавета Уварова. Председатель горисполкома, «мэр» города, как теперь вдруг стало принято именовать эту должность. Депутат. Мать семейства. Муж — тренер сборной города по футболу. Сын Юра и дочь Леночка — школьники, подростки. Раньше была секретарем парткома завода, еще раньше — чемпионом Российской Федерации по стрельбе из винтовки и пистолета. Да и теперь, когда волнуется или не ладится что-то — забегает в тир: пострелять, успокоиться... Она человек сильный и убежденный, честный и целеустремленный...

— Какое чувство я хочу вызвать к своей героине,— размышляет режиссер,— это главный вопрос для определения позиций фильма. Конечно, мы любим нашу Уварову, но сегодня, как мне представляется, гораздо нужнее и с л е д о в а т ь сильный характер, его внутренние проблемы и сложности, то есть диалектику характера. Я х о ч у н е с о п е р е ж и в а т ь с н и м, а п о н я т ь и п р о а н а л и з и р о в а т ь е г о. А Елизавета Уварова несомненно сильный человек — она хозяин жизни. И кинематограф для меня в данном случае средство изучения моей героини.

Панфилов писал в «Советском экране» в предисловии к отрывку из своего сценария: «Меня поразил факт. Мать потеряла сына, школьника, он погиб нелепо, случайно. На следующий же день после похорон мать вышла на работу. Никто от нее этого не требовал, но она вышла, потому что были дела... Факт этот поразил меня настолько, что мне захотелось о нем рассказать...»

То же происходит в картине с Уваровой...

П а н ф и л о в. Кто такая Уварова? Что позволяет ей жить в полную меру своей недюжинной энергии и находить в себе силы для преодоления даже самых тяжелых испытаний?

Уварова — человек страсти, человек идеи: страстно воспринятой идеи!..

Обратимся к сюжету фильма. Елизавете Уваровой доверяют пост председателя горсовета — а она уж так устроена и так воспитана, что оказанное ей доверие, сознание, что она сумеет лучше, красивее устроить своим землякам жизнь, делает ее самое счастливой. У нее есть мечта, мечта, окрыляющая всю ее деятельность, мечта, выношенная и взлелеянная. Но для осуществления ее она должна добиться денег на строительство моста, который позволит соединить задымленный предприятиями город с лесными массивами противоположного берега, в чей природный ландшафт, в мечтах Уваровой, уже естественно вписались новые благоустроенные дома. Мост — это святая святых, тайное тайных ее упований.

Однако дел у Уваровой множество — одних папок, когда сдавал ей дела бывший председатель горсовета, не перечтешь: жилищное строительство, спорт, транспорт, торговля, общественное питание, бытовое обслуживание, социальное обеспечение, финансы, охрана общественного порядка, благоустройство, наконец, литература и искусство, трудно и упомнить все...

Здесь в разговор включается исполнительница главной роли И н н а Ч у р и к о в а:

— Работает Уварова не формально, но осторожно — она не просто увлечена, она п о г л о щ е н а своим делом, делом всей ее жизни. Поэтому для нее нет разделения будней и праздников, работы и отдыха, службы и семьи. Она человек цельный и уж поистине о б щ е с т в е н н ы й. Она живет искренним сознанием того, что работает для людей.

Нам следует оговориться — мы описываем «общественное лицо» нашей героини, определяем его функцию, но на самом деле ни строительство моста, ни какая-либо другая производственная проблема не стоят в центре внимания автора. Фильм — серия зачастую совсем будничных эпизодов общественной и личной жизни нашей героини. На фоне таких спектаклей и фильмов, как «Человек со стороны» («Здесь наш дом») или «Сталевары» («Самый жаркий месяц»), где характеры призваны раскрыть важную для авторов, драматически напряженную производственную проблему как таковую, ярче проявляются особенности замысла автора фильма «Прошу слова». Как и в предыдущих его картинах, Панфилова интересует прежде всего характер, человек, в данном случае — общественный человек, через которого на экране просматривается жизнь, характер сформировавшая.

Сам Панфилов говорит об этом так:

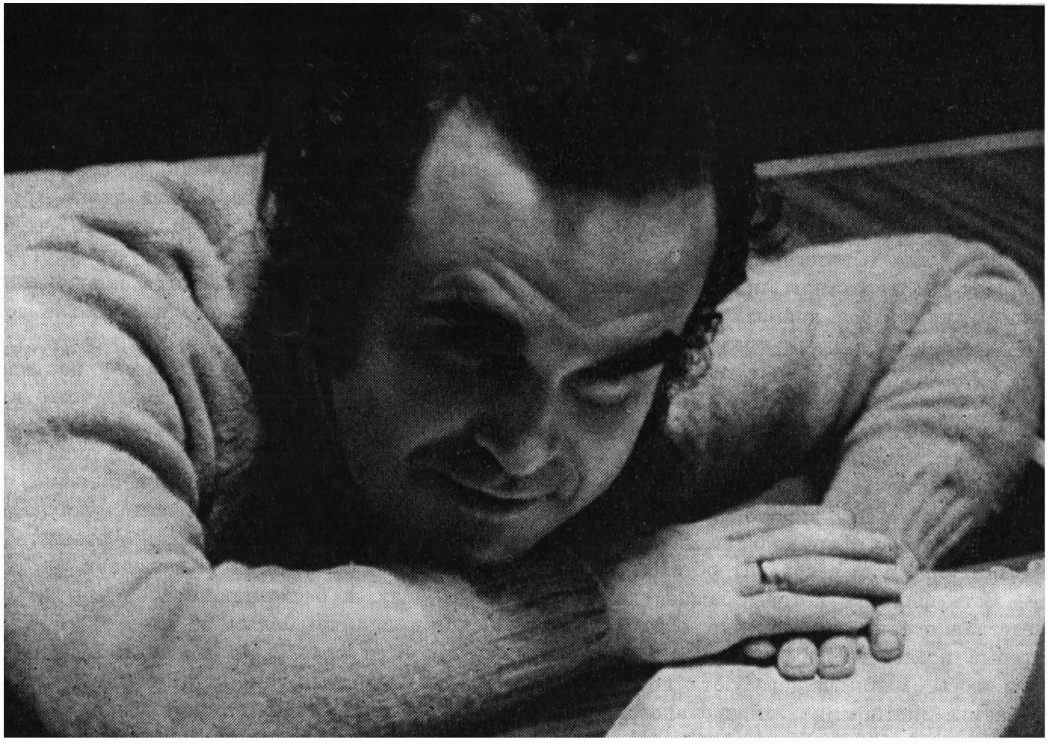
— Есть фильмы, которые исследуют непосредственно сами проблемы, а есть фильмы, которые исследуют прежде всего человека... Признаюсь, меня интересуют не столько проблемы, которыми занят человек (они лишь материал, повод для рассказа), сколько сам человек, его характер, видимые и скрытые мотивы его поведения. Исследовать характер, разобраться в нем — значит, мне кажется, исследовать время, коснуться его проблем. Потому что характер человека — зеркало времени, жизни, среды. Меня поражает Чехов, когда, описывая какого-нибудь дьячка, который на свадьбе фунт икры съел, или историю Егорушкиной поездки через степь, он сумел показать всю пореформенную Россию и ее народ.

Я понимаю эти мысли Панфилова так, что каждый характер вбирает в себя всю диалектическую сложность времени, и если создан характер живой и конкретный, не укладывающийся в однозначную формулу, в которую не укладывается ничто живое, потому что оно находится в непрерывной динамике и развитии, то такой характер обязательно предполагает сопереживание ему, его судьбе со стороны зрителя. На такого рода контакте с аудиторией зиждется все реалистическое искусство в классическом и исторически-конкретном содержании этого термина, особенно искусство, отражающее жизнь в наглядно жизнеподобных формах. А мы привыкли к обнаженной тенденциозности в искусстве, приучили к ней зрителя — он хочет с самого начала знать, грубо говоря, кто хороший и кто плохой, чтобы автор с самого начала сказал, чем этот герой хорош, а чем плох. Но в жизни мало однозначного, только белого или только черного.

Персонажи фильма, о котором у нас идет речь, тоже интересны нам прежде всего как характеры, сформированные временем, несущие в себе всю его сложность и динамизм. И прежде всего я имею в виду, конечно, саму Елизавету Уварову, в ком причудливо переплелись и высокая степень ответственности перед людьми, и безоглядная преданность делу, и бескомпромиссность, и небрежение к личным благам и выгодам, а в то же время и та степень идеализма, прекраснодушия, которая иногда заслоняет от нее объективные реалии, ее окружающие. Здесь, мне думается, сердцевина драматизма этого характера, который ни в коем случае не может и не должен восприниматься однозначно. Рассматривая его и сопереживая ему, зритель должен почувствовать и понять время и его проблемы — во всяком случае, в этом я вижу задачу авторов. Они представили зрителю характер как приглашение к соразмышлению, а вовсе не показали сколько-нибудь полно особенности работы исполкомовских работников.

Снова говорит Панфилов:

— Я хотел показать человека, общественного деятеля, глубоко, сердцем своим преданного людям. Я не имел в виду показать, как работают местные советы; может быть, картина, где в центре будет как раз всестороннее изображение их деятельности, еще и появится, но наша картина о другом. Она об определенных человеческих качествах, определенных чертах характера, а то, что Уварова — председатель горисполко-



Режиссер Г. Панфилов на съемочной площадке

ма, важно для нас только с одной точки зрения: ведь председатель горисполкома — это человек, посвятивший свою жизнь заботе о благе людей, народа.

...Среди множества дел, которые призвана вершить Уварова, будет и такое: Уварова вручит орден Ленина старому большевику у него дома, так как он уже слишком стар, чтобы получить высокую награду в горсовете. Тогда-то его друзья и соратники споют песню своей общей молодости — песню политкаторжан 1908 года, об узнике, «добывающем в глубоких рудниках» золото:

Иссякнет кровь в его груди златой,
Железа ржавый стон замрет...
Но в недрах глубоко земля поет,
Вперед, друзья, вперед, вперед, вперед!

В своих предыдущих картинах Панфилов был щедр в открытии «златоносных» человеческих «недр». Режиссер рассказывал о людях истовых, цельных, преданных: будь то Таня Теткина из «В огне брода нет» или Паша Строганова из «Начала». И как предана была своим рисункам, своей любви, своим товарищам — бойцам, с в о е й революции Таня Теткина, так же была предана своему актерскому призванию, своему безвольному зоотехнику Аркашеньке из родного Реченска и своей земле Паша Строганова. Женщины эти могли иногда показаться и неправыми, и смешными, и чрезмерными в своей категоричности, и все-таки они пленяли зрителя каким-то удивительным полнокровием своего существования, пленяли его своим талантом. Режиссер предпринимал в обрисовке героинь тот сдвиг в сторону эксцентрического заострения характеров, когда

«привычное», «обыденное», неизменно и всегда естественно взрывалось.

Я спрашиваю:

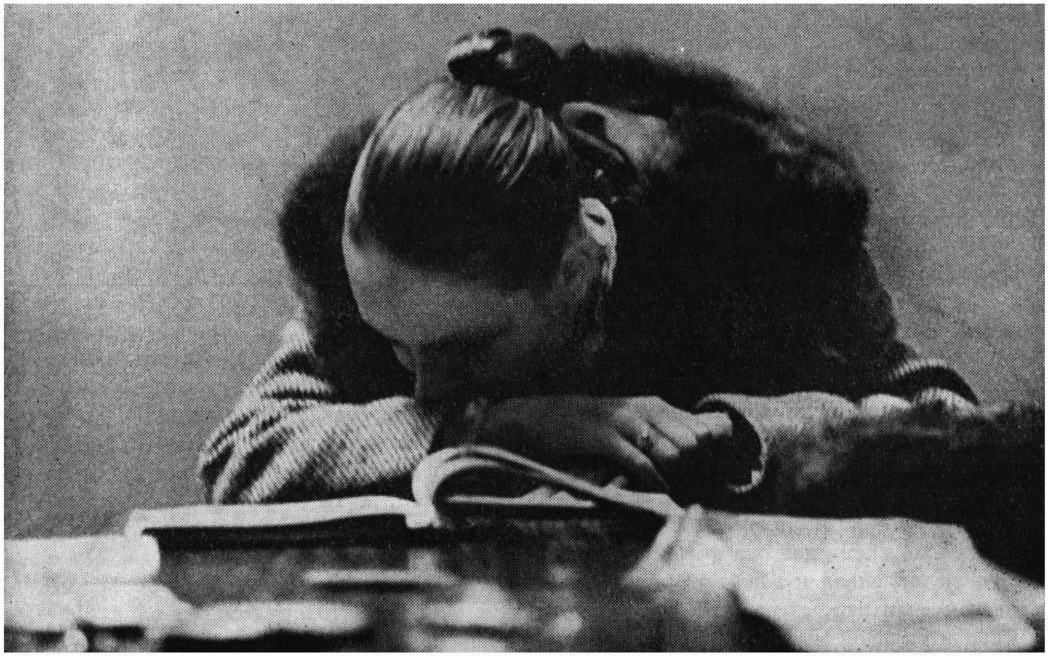
— Сродни ли своим предшественницам Елизавета Уварова? Могли бы Паша или Таня занять ее место?

Глеб Панфилов. Таня Теткина — нет. А Паша... пожалуй, могла бы.

Таня по природе своей художник, она сама естественность. Она слишком стихийна, эмоциональна, импульсивна, чтобы быть на политической работе. Уварова — другое дело... Она несомненно эмоциональна, но всегда может подчинить себя воле и уму. Уж она-то умеет владеть собою — качество, необходимое руководителю и общественному деятелю. Над Теткиной всегда довлеет «хочу», у Уваровой — «надо» определяет каждый поступок. Вернемся к исходному моменту ее характера — выход на работу после похорон сына. Уварова вовсе не «синий чулок», это прелестная, умная, порою обворожительная женщина, порою — пронзительно естественная, такая «своя», понятная, доброжелательная, мягкая. Но она может пугать вот этим своим выходом на работу — тут ощущается какая-то трудно постижимая сила, будто бы даже антиженственность, сухость. Непонятно, как это она пережила смерть Альенде как глубоко интимное горе и сумела скрутить себя жгутом, чтобы не быть сломленной внезапно обрушившейся на нее личной трагедией. В этом есть что-то непонятное для обыденного здравого смысла и, как все непонятное, поначалу озадачивающее.

Такой характер встретишь не часто, и все-таки есть в нем, с моей точки зрения, нечто симптоматичное для русского национального духа. В самой природе этих людей — Паши, Тани и Елизаветы Уваровой — в складе их характера, в особенностях психики, мироощущения есть нечто изначально их роднящее—

И. Чурикова. Рабочий момент



всеподъемность, семижильность какая-то; жестокость и небрежение к себе и боль за всех. Когда где-то кому-то плохо, то чувство долга в них вытесняет собственные болевые ощущения.

Знаете, вот сейчас я подумал, что если бы Таня Теткина узнала о гибели своего Алеши, она могла бы, как мне кажется, на самом пике страдания и отчаяния вдруг начать рисовать... И так постепенно увлеклась бы и даже забылась... Потому что рисование — это ее страсть! Если у человека в жизни есть страсть, то он всегда может укрыться в ней даже в самую тяжелую минуту. Вот руководить подобно Уваровой, Таня, конечно, не могла бы, но выйти на работу для Уваровой то же, что для Тани начать рисовать. Человек Страсти, человек Идеи — это коренное свойство русского советского характера.

Уварова контактна, эмоциональна, способна увлечься и увлечь других. До какого-то предела она легка и приятна в общении, но только пока это не вредит делу — тут для нее нет и не может быть преград. В ней существует некий целостный образ нашего общества, ясное понимание того, каким оно должно быть — она верит в него бесконечно и без остатка, и не приведи бог кому-нибудь посягнуть на эту целостность — тогда она не простит, пойдет напролом, до конца...

Словом, мне кажется принципиально важным не утерять объективности в рассмотрении этого характера, спокойно, сосредоточенно и внимательно разобраться в нем.

Актриса и ее героиня

Глеб Панфилов. В актрисе Чуриковой — бездна эмоциональных ресурсов — она как ядерный котел! Обилие и щедрость эмоционального потока нередко обманывают зрителей и даже критиков, видящих в Чуриковой чисто стихийный талант, как говорят, «от нутра», в то время как она актриса, в высшей степени склонная к анализу, ничего не доверяющая «наитию», а все освещающая светом ясной и сильной мысли. Она всегда с настойчивостью и чуткостью душевной отыскивает истинные мотивы поведения своих героинь, их подсознательные механизмы. Иначе она бы просто не могла играть Уварову, характер, который почти полярен ее собственному.

Снова беру слово. Я была свидетелем того, с каким трудом и муками актриса «приспосабливала» себя к особенностям уваровского характера, как делала его своим, обжитым, привычным, не играла, а постепенно начинала жить жизнью и страстями своей героини.

(Будучи в театре комсоргом, как мне рассказали, Чурикова не отличалась способностями лидера. Главным принципом ее работы было делать все самой, не загружать товарищей — «а то их жалко».) А вот Уварова — хороший работник и хороший руководитель, она умеет распределить обязанности и потребовать от человека работы.

Чурикова немногословна, когда ее расспрашивают о том, что называется «методом ее работы», ее «творческой лабораторией».

Инна Чурикова. Что актеру говорить о своей работе? Зачем? Больше того, что зритель увидит на экране, актер вряд ли расскажет, сколько бы ни говорил... Поэтому могу сказать только о трудностях, которые работе сопутствуют.

Обычно, когда я приступаю к работе над ролью, мне она кажется чуждой. Каждый раз это, конечно, по-разному как-то происходит, но вот и Уварова была, казалось, совсем-совсем не моей... И долго еще в процессе съемок, уже свыкнувшись с ней, я вдруг останавливалась перед нею вновь в недоумении, удивлялась и не понимала ее.

А вообще, наверное, всякий актер чувствует, что в нем будто бы много разных людей живет, и все-то они разные, и все как-то в тебе уживаются, а ты своею волею, приложив те или иные усилия, можешь вытащить на свет то одного, то другого.

А работаю я... ну, не знаю, просто мы с режиссером все говорили, говорили об этом человеке, Уваровой, думали... А в это время внутри что-то происходило, формировалось.

Так и бывает всегда: все внутри должно созреть и прорасти — тихие, незаметные движения в тебе происходят, а потом главное: суметь перепрыгнуть через стеснение. Чуть-чуть смелости, и ты перепрыгнешь, и тогда это уже будешь не ты, то есть и ты и не ты...

В этой работе мне приходится все время «алгеброй поверять гармонию» — как и героине моей, которой «ахами» да «охами» ничего не добиться — тут головой надо думать, рассчитывать, соразмерять.

Когда я хотела понять и принять логику ее характера, за основу я взяла ее искренность, ее искреннее желание быть нужной людям. Мне хочется такой искренности добиться, такой веры в дело свое, за которое она, не задумываясь, и свою голову сложит, но и других не пожалеет: ее родители, деды зря что ли кровь проливали... нет, здесь она ни на йоту, ни на капелечку не отступит, если только заподозрит что-то «неправедное», не отвечающее нашим советским коммунистическим принципам. Но здесь-то и кроется диалектика характера, его ядро, сердцевина. В Уваровой как-то сосуществует романтический порыв с расчетливостью руководителя, трезвостью хозяйственника, с умением приспособиться к требованиям и особенностям текущего момента. Характер ее интересен, конечно, именно сложностью и неоднозначностью.

На съемках фильма «Прошу слова»

Уварова — гибкая, справедливая, сдержанная, рассудительная — кажется, с ней все просто. Но внутри себя она раздираема страстями, которыми она просто прекрасно умеет управлять. Это человек, щедро одаренный страстью, а страсть дает силы и способность к саморазвитию.

Глеб Панфилов. Чурикова не может и не умеет играть просто состояние. Она непременно должна знать, понимать, что и зачем она играет, дойти до исходных побудительных мотивов в поведении своих героинь — она ведь раскрывает характер в подробностях, деталях, мелочах...

«Зато как мы, поэты, ценим жизнь в мимолетных мелочах!»

Написал эти строки Александр Блок. И строки эти вполне применимы к творческому методу Панфилова. Но если проследовать дальше за мыслью поэта, то можно будет уяснить и «обратный» метод, отнюдь не свойственный Панфилову в его творчестве:

Как сладостно предаться лени,
Почувствовать, как в жилах кровь
Переливается певуче,
Бросающую в жар любовь
Поймать за тучкою летучей,
и грезить...

— все это уже «не про Панфилова», про многих художников, но не про Панфилова...

Он «ценит жизнь в мимолетных мелочах», но «не предаваясь лени», то есть ни в коей мере, ни в какой степени не наделен способностью созерцательного, пассивного растворения в материале. Он всегда подчеркнуто деятелен и активен в обращении с ним. Он «мнет» и «лепит» реплику, реакцию, характер, наконец, сами обстоятельства «в мимолетных мелочах». Но и в самой первой начальной, зародышевой клетке «мелочь» эта не заимствована, не перенята у природы в ее первозданном виде. Все, что фиксируется на пленку, все, что попадает в поле зрения камеры, а затем и зрителя, заранее отобрано, организовано, до мелочей выстроено. Да и мелочи эти не случайно подсмотрены, никогда не запечатлены в непосредственности мгновенного их ощущения, в мимолетной их неустойчивости. «Поток жизни» — не только в смысле дедраматизации, ослабления сюжетных скрепов, но даже как одна из составляющих материал будущего фильма, где затем «случайное» будет вычленено, подчеркнуто, метод Панфилова исключает. Панфилов слишком жёсток и целеустремлен в своей конечной задаче, чтобы «ждать милостей от природы» — он сам воссоздает ее, опосредовав собственными размышлениями. Легкость, естественность, «узнаваемость» происходящего на экране у него всегда далеки от фотографического, бытового правдоподобия — это всегда сгусток, преувеличение, концепция. Она вызывает в зале мгновенную реакцию радости «узнавания», похожести на то, «как в жизни», но это обманчивая иллюзия, сознательно подготовленная режиссером, точно конструирующим образ реальности из примет примелькавшейся повседневности, но вычлененных и укрупненных. Отсюда — не просто «узнавание», а радость узнавания, часто смех в зрительном зале, смех радости от близости к экранному образу действительности.

Глеб Панфилов. Сцена, где Уварова принимает дела от бывшего председателя горисполкома,— в 600 метров — снята в три приема, а вообще могла быть снята и в два, просто заряженной пленки в кассете не хватает. 600 метров —это ведь очень много. Потом смонтировал: не скучно ли? Вроде нет. Но все-таки прорезал, выбросил ряд вещей, сократил — стало резче, плотнее, более упругого, словом, я остался доволен эффектом. Монтажно так не снимешь, а вот снимая непрерывными длинными кусками, а затем прорезая, получаешь свежий эффект «прерванной непрерывности».

В связи с этим рассуждением Панфилова я вспомнила слова другого режиссера, Андрея Тарковского: «Идеальный случай работы над фильмом рисуется мне следующим образом. Автор берет миллионы метров пленки, на которой последовательно, секунда за секундой, день за днем и год за годом прослежена и зафиксирована, например, жизнь че-

ловека — от рождения до самой смерти, и из всего этого в результате монтажа получает две с половиной тысячи метров, то есть полтора часа экранного времени».

Мне показалось, что в теоретических декларациях два режиссера в этот момент максимально близко подошли друг к другу, и я сказала об этом Панфилову. Однако тут же выявилась и существенная разница.

— Нет, все-таки я говорю о другом,— возразил Панфилов.— Мы можем непрерывно снимать жизнь бабочки или мухи, а затем прорезать эту непрерывность и тем выявить присутствие художника — из факта жизни сделать факт искусства. Но разница состоит в том, что в данном фильме я с самого начала снимаю не факт жизни, а факт, заранее, еще до установки камеры, придуманный и организованный. Я не терплю никакой импровизации, даже в диалогах, чтобы «как в жизни было». Это вяло, невыразительно, хотя и правдоподобно.

Документальный сюжет... еще полбеды, но документальный диалог, например, меня вовсе не устраивает. то есть, конечно, в жизни можно такое услышать, что и талантливейший литератор вряд ли придумает. Но в жизни «жемчужины» эти затеряны в пресной, бесформенной лавине шлака словесного. Речь на экране должна быть спрессованной и

На съемках фильма «Прошу слова». Рабочий момент. Справа — оператор А. Антипенко

в мысли и в колоритности, тогда появляется выразительность экрана, неизмеримо возрастает его кпд.

О фотопробах и актерском «вымысле»

В этой картине Панфилов проводил особый, кажется, им изобретенный метод актерских фотопроб... При этом первое условие, которое он ставил актерам на пробах,— «ничего не играть» перед фотоаппаратом.

Глеб Панфилов. Иначе, знаете, все эти позы перед фотообъективом годны потом разве что для рекламы плохого театра. Однако фотопробы мне нужны, чтобы почувствовать индивидуальность исполнителя, его пластику, внутренний ритм, а не внешне изображенный образ будущего персонажа. Я для того и ходил на фотопробы, чтобы понаблюдать самого исполнителя, его возможности. Они, оказывается, выявляются в процессе подготовки к фотопробе, в том, как актер реагирует на фотоаппарат, при том, что ты просишь его ничего не изображать, как он реагирует на свет, на твои замечания — таким образом знакомишься с человеком. Я фотографировал «на документ», то есть актер прямо смотрел в объектив, и в этом взгляде на тебя, проявляемом на фотографии, можно очень многое разглядеть, этот взгляд всегда содержателен, пусть в малом, но в чем-то, по-видимому, основополагающем: он может быть развязен, застенчив, прост, напряжен, уязвлен... Все это затем требует от режиссера анализа применительно к предстоящей работе и умозаключения. А затем из возможных претендентов составляешь группы, делаешь групповые фотопробы. Точнее, одно лицо — это портрет, а два — уже сюжет.

Я видела эти групповые портреты — сослуживцев Уваровой, старых большевиков, три варианта «семьи Уваровой». Причем, удивительно, но на фотографиях, фиксирующих мозаику собранных режиссером разных исполнителей, в разных сочетаниях возникают разные сюжетные сцепления — они сразу обнаруживаются в статичных планах: между будущими персонажами мгновенно устанавливаются связи, они видны, «читаемы», и, по утверждению режиссера, выведанное из фотографий полностью подтвердилось и «довыявилось» потом в кинопробах.

Панфилов выражает свое понимание жизни, свое мироощущение, интерпретируя даже, если можно так сказать, анатомируя характер. Актеры для Панфилова, как инструменты тщательно срепетированного оркестра, который может прозвучать лишь в твердой дирижерской координации составляющих его голосов. Не случайный подбор хороших исполнителей на каждую отдельную роль, но непременно ансамбль исполнителей, то есть полная их взаимозависимость, взаимосвязанность. Он подбирает не «мужа», «дочь» и «сына», а семью.

Не случайно в трех вариантах фотопроб семьи Уваровой в зависимости от разных исполнителей роли мужа менялись дети, и «ячейка» эта, семья, каждый раз обретала какое-то новое качество, подвергаемое режиссером анализу. На роль Уварова пробовали, например, заслуженного мастера спорта, известного тренера Станислава Жука. Он улыбается с фотографии белозубой улыбкой победителя; это состояние режиссер зафиксировал для себя, как некий признак энтузиазма, как иллюстрацию принципа «живи бодро, с улыбкой», важного для характеристики спортивной, здоровой семьи. Но режиссера все-таки смутил непрофессиональный актер, хотя был сделан важный вывод: «Если мы передадим в картине ощущение такой вот полной оптимизма улыбки, то будем молодцы». Она и вошла в картину, как одна из составляющих красок атмосферы уваровского дома.

На стадии проб единственным кандидатом на роль мужа Уваровой оказался Николай Губенко.

Глеб Панфилов. Губенко отличный профессионал. Я мало встречал столь безупречно организованных актеров. При том, что он в полной мере наделен необходимым мне для данной работы внешним пластическим

атлетизмом, это еще и удивительно талантливый, чуткий, управляемый актер — просто восхитительна его встречная творческая активность. Я предложил ему некий специфический хохоток, мне кажется, очень типичный для него как для тренера. А дальше включился актер. Очень важно, что Губенко знает и понимает эту среду. И сам работает в лучших традициях биомеханики Кулешова, Эйзенштейна. Это хрестоматийно точный актер — его работой можно учебники иллюстрировать.

На пробах мы предложили ему спеть арию из «Мистера Икса» — попросили представить домашнюю обстановку, момент, когда они с женой как-то особенно расположены друг к другу, детей нет дома, им замечательно уютно и хорошо... (Я вспомнил тогда «Мистера Икса» с некоторым умыслом: Уваров, как мне кажется, должен любить оперетту.) И Губенко запел «всегда быть в маске», запел е й: прекрасно, интимно, в такой русской манере, изливая душу... и она вся предалась лирическим воспоминаниям... они ведь любят друг друга... он слова забыл — она ему тут же подсказала, и подсказка нисколько не нарушила «строя» песни и состояния. А затем они от полноты переживаний обнялись в танце. А потом Губенко уже сам начал нашептывать своей жене: «встретились мы в баре ресторана» и вдруг... заплакал... Это была уже реальная атмосфера, образ среды...

Или когда Уварова возвращается с собрания, где ей предложена должность «мэра», то ее муж выскакивает из ванной, чтобы открыть дверь, исчезает и появляется вновь в махровом халате, гетрах и шерстяных носках — он футболист, ухаживал за своими ногами... Губенко развивает и уточняет образ своего героя: «А можно я сеточку на голову надену?» «Можно? Конечно! Прекрасно! Это же стиль, понимаете? Волосы непременно должны быть очень аккуратно уложены, волосок к волоску — правильно! Точно!»

Ничего, скажем, из того «пения», которое я имела огромное удовольствие видеть в пробах, не войдет в картину, но важно то, что Панфилов знает о своих героях так много, так подробно, что может рассказывать целые биографии персонажей, появляющихся на средних планах с несколькими репликами. И надо сказать, что знание это у режиссера не «книжное», оно прочитывается, домысливается даже при беглом знакомстве с персонажем.

Так, по нескольким репликам секретарши Уваровой Танечки, по тому, к а к она спрашивает, поедет ли Уварова обедать, как молча не одобряет ее ответ, что нет, мол, времени,— мы узнаем в этой женщине средних лет вечную «Танечку», всю свою жизнь посвятившую — с сознанием ответственности возложенной на нее миссии — упорядочению жизни таких вот без продыха занятых людей, как Елизавета Уварова.

Или Спартак Иванович Арбенин, помощник Уваровой, исполнительный, неглупый, но лишенный всякого полета человек. Панфилов умеет ценить точность актерского попадания. И как специально ждали возвращения с гастролей актрисы БДТ Валентины Ковель, чтобы именно она сыграла роль Танечки, хотя, казалось бы, подумаешь, разница — не Клеопатру играть. Об исполнителе же роли Спартака Ивановича Панфилов говорил мне специально:

— Бывают, знаете, актеры с врожденным чувством естественности, простоты. Таков и этот исполнитель — он ни в какой мере не лицедей, но совершенно легко и органично оправдывает любую ситуацию. Он как проверка на ее естественность и подлинность. Он просто не способен сфальшивить, как человек с абсолютным слухом... А вот Чурикова вообще-то лицедей...

Естественность и простота «ложатся» на замысел роли, о которой мы сейчас говорим. Однако для кинематографа Панфилова совсем недостаточно просто е с т е с т в е н н о с т и и п р о с т о т ы. Способность органического слияния актера с персонажем необходима ему в соответствии с его эстетической программой, только как условие для дальнейшего творческого «вымысла», творческой фантазии актера, способного к заострению характера вплоть до... эксцентрического его разрешения.

Проблема «художнической дистанции»

Прибегну к помощи Золя. В своем романе «Творчество» он описывал сцену, последовавшую за смертью ребенка художника, героя романа: «Клод, охваченный нервной потребностью двигаться, принялся ходить взад и вперед. Лицо его исказилось, он плакал редкими, крупными слезами, все время стирая их ладонью. Шагая мимо маленького трупа, он не мог отвести от него взгляда. Неподвижные, широко открытые глаза сына как будто держали его в своей власти. Сначала он сопротивлялся, но мало-помалу смутная идея становилась отчетливой, превратилась в навязчивую. Наконец, он уступил ей, побежал за небольшим холстом, начал делать набросок с мертвого ребенка. В первые минуты слезы мешали ему видеть, заволакивая туманом все окружающее. Он продолжал вытирать их, упрямо водя дрожащей кистью. Но вскоре работа осушила его ресницы, укрепила руку; и уже не было перед ним похолодевшего сына, была только модель, сюжет, необычность которого увлекла его. Очертания несоразмерно большой головы, восковой тон лица, зияющие пустые глазницы — все это будоражило его, сжигало пламенем. Удовлетворенный, он откидывался назад, улыбаясь своему произведению».

Вот та самая с т р а с т ь, владеющая человеком, которая дала бы силы Теткиной, погибни ее Алеша раньше нее, с головой уйти в рисунок, страсть, которая дает силу Уваровой выйти на работу, та страсть, что внутри самого человека: его стержень, его «определяющая» черта. Так вот, оборотной стороной такой страсти может стать способность отстраниться от конкретности данного явления, взглянуть на самый близкий тебе предмет со стороны.

Страсть Панфилова, пафос его творчества — в настойчивой потребности подвергнуть рассматриваемый предмет структурному анализу, искусному и «расчетливому», чтобы затем собрать его в новую целостность, проявленную во множестве составляющих ее противоречий.

Г л е б П а н ф и л о в. Мне ближе всего художники, совмещающие чувство юмора и драматизма... Вот Булгаков, Бабель... Особенности их творчества, «современность» их метода для меня сродни методу Карпова. То есть волшебство, но возникшее из расчета, понимания, конструкции...

Юмор и драматизм — они всегда сосуществуют в художественной ткани его фильмов. Его драматизм — от понимания сложной диалектики явления, его неоднозначности, его противоречивости. Его юмор — от умения выйти за пределы данного явления, умения, постигнув его, отъединить, отчленить от себя, посмотреть на него «со стороны» и «улыбнуться, удовлетворенно откинувшись назад».

На определенном этапе, мне кажется, режиссер почти как фармацевт дозирует составляющие интонации образа — однако в результате счастливо избегает сухости и умозрительности. Потому что анализирует он у в л е ч е н н о — это т в о р ч е с к и й анализ, отбрасывающий догматы и схемы всяческих «типологий» характеров. Анализирует на разрыве и взаимопереходе «привычного» и «неожиданного».

Г л е б П а н ф и л о в. В данной работе я предпочел отказаться от внешнего динамизма, ощутил потребность в статичной камере, рассчитывая на динамизм внутренний: можно условно сказать, что я развиваю события в глубь кадра — «условно», потому что речь не идет о знаменитой глубинной мизансцене Орсона Уэллса, речь не идет о пространственной глубине кадра — напротив, я вывожу актеров на фронтальные мизансцены, словно на авансцене располагаю их перед камерой, надеясь удержать внимание зрителей только тем, что происходит с актерами и в актерах. Для этого я выбираю, как правило, спокойный средний план, то есть наиболее объективную точку зрения, давая возможность самому зрителю избрать, за кем из персонажей, сосуществующих в кадре «на равных», он предпочитает наблюдать в каждый текущий момент.

Я отказываюсь от монтажа, способного по воле режиссера переключать внимание зрителей в соответствии со своими задачами. Я хочу дать зрителю ту свободу, которая открывала бы перед ним принципиальную возможность разных умозаключений и переживаний по поводу происходящего на экране.

Конечно, при этом главное другое: важно, чтобы картина давала возможность освоения положенного в ее основу жизненного материала на разных уровнях, как это и происходит в действительности, где каждый факт в силу своей многомерности может быть по-разному воспринят разными людьми в соответствии с их жизненным опытом; тот же опыт я хочу, чтобы они соотнесли и с экранным образом.

Детали фильма — сюжеты со съемок

Я застала Панфилова за монтажом картины.

Глеб Панфилов. Это самый интересный момент — монтировать картину, когда уже почувствовал форму, но еще точно не знаешь, куда тебя вынесет, каков окажется окончательный результат, подтвердит ли он наши догадки. Тут ошибаться нельзя. Искусство — это форма, тут идеи, как ржавую селедку в газете, не унесешь, здесь «упаковочка» нужна... Нужны точность и единство решения — монтажного, ритмического, стилистического.

Тем более что в картине нашей соседствуют эпика с публицистикой, иногда почти с эстрадой. В период монтажа будто «прорубаются» связи, сцепления разных сцен, разных временны́х эпизодов — на этом этапе как раз и должно уйти, скрыться от глаз все логическое, незаметно подменяясь чувственным — только тогда фильм станет емким и пригодным для восприятия.

Надо сказать, что с привычками нашего кинематографического восприятия Панфилов обходится довольно «круто». В разговорах в монтажной странно «шокируют» слух реплики монтажницы, тасующей пленку в поисках нужного кадра: «В этом ролике доклад Уваровой, это сцена у телевизора, здесь только пресс-конференция и т. п.» То есть представьте себе ролик, почти в десять минут экранного времени, но единого статичного плана. И это сегодня, после камеры Урусевского, после того, как мы привыкли к фантастическим ракурсам, причудливым временны́м смещениям, изумительной подвижности камеры... Режиссер сознательно идет на максимальный аскетизм изобразительных возможностей.

Панфилов делится со мной своей «недодумкой» в сцене пресс-конференции Уваровой. Мало того, что вся эта сцена решена на крупном плане Уваровой, выслушивающей вопросы французских журналистов «из-за кадра» и дающей по этим вопросам свои разъяснения. В самом конце эпизода на последнем вопросе режиссер менял кадр, переключаясь на Спартака Ивановича, сидящего чуть сзади и сбоку Уваровой, точнее, на его моментальные зарисовки «моделей из зала». Так вот эту перебивку Панфилов вырезает в монтаже, жертвуя прелестной. смешной репликой, звучавшей на этом плане, чтобы склеить встык крупный план Уваровой на пресс-конференции, где она официальна, очаровательна, сдержанна и остроумна, с ее же крупным планом в семье, дома у телевизора, где она уже в своем кругу, без официальной парадности. Только что на вопрос француженки, почему мадам Уварова так скромно одета, она, на секунду по-женски уязвленная (что заметно только нам, зрителям, рассматривающим ее «крупно»), отвечала достойно, мягко улыбнувшись: «Это мой стиль», и вот теперь, дома, делится с близкими ранящей бестактностью французской журналистки, рассчитывая на поддержку с их стороны: «Нет, ты только подумай, Сережа, она мне заявляет, что я скромно одета. Нахалка!.. А, по-моему, я не скромно, я хорошо одета...»

И с этой реплики начинается следующая длинная сцена, снятая одним кадром (!) — «у телевизора»,— в которой семья дискутирует, условно говоря, вопрос о «значении материальных благ». Кстати, в сценарии, написанном самим Панфиловым, Уварова накрывала стол, садились ужинать, на экране

предполагалась обычная бытовая суета. Но во время монтажа Панфилов снял даже маленькую перебивку, «отбивающую» разные сцены...

Глеб Панфилов. В этой картине, как и во всех моих предыдущих работах, композитор — Вадим Биберган. Ему можно рассказать музыку, а он ее напишет. Вот, скажем, музыкальная «тема Уваровой» призвана передать напряжение, накал, в котором человек живет и работает — здесь не может быть никакой благостности, это тяжелая работа, забирающая человека целиком, требующая отдачи всех сил — это то ли музыка, то ли гул, то ли фонограмма шума большого зала. Она будет возникать неоднократно и, как я надеюсь, в нужных местах.

Или вот Уварова, как и ее муж, очень любит оперетту, вообще любит поговорить об искусстве. При этом к искусству она относится «возвышенно»: в жизни, конечно, есть недостатки, и как раз она мужественно будет с ними бороться, не щадя своих сил, но в искусстве, по ее искреннему убеждению, все должно быть только высоко и прекрасно. Ее логика, между прочим, не случайна — она вырастает из особого уважения к искусству: в соответствии с этой логикой все тяжелое и грязное в искусстве шокирует и обижает, «принижая» прежде всего статус самого искусства.

Так вот, Уварова обожает кальмановскую «Сильву»: «Ты божество, ты мой кумир...» Эта песня сопутствовала ее молодости, ее любви — она и теперь возникает всякий раз, когда «окрыляется», начинает «петь» ее душа. В этом есть что-то возвышенное, смешное и трогательное, как мне кажется, и очень понятное, и индивидуальное... Музыка, как запах, растормаживает и возбуждает подсознание, возникает ощущение темы, твое, особое, не похожее на другое.

Или в сцене, где сын Уваровой натыкается на самодельный пистолет, которым он скоро по неумению и небрежности убьет себя — здесь нам хотелось передать в музыке это ощущение колеблющейся, зыбкой, клейкой случайности... И вся эта история с гибелью сына — она ни в коей мере не должна быть мелодраматична. Это притча.

Так в звуковом, музыкальном ряде наращиваются, взаимодействуют, сплетаются в некоем сложном, подвижном единстве разные настроения, эмоции, темы и смыслы.

Фильм «Прошу слова» начинается с общего плана Кремля, но общего плана особого рода — подчеркнуто общераспространенного,— он снимался с крыши Театра эстрады, то есть с той самой точки, с какой мы всегда видим его в хроникальных журналах — официальная «визитная карточка» Кремля. И вот с этой точки камера «наезжает» трансфокатором на окно, за которым идет сессия Верховного Совета СССР, где нам впервые и предстоит познакомиться с героиней фильма.

Наезд с самой привычной точки зрения на непривычно укрупненную деталь с детства нам знакомого здания как бы приоткрывает зрителю ту систему выражения, в которой автор предлагает ему реальность. Он предлагает привычное, тут же разрушая это ощущение «привычности» во имя нового постижения реальности, «нового слова» о ней. Если он присовокупляет «к делу» публицистическую деталь, то только для того, чтобы заглянуть дальше, за нее, чтобы примелькавшееся и потому незамечаемое подчеркнуть, остраненно привлечь к нему внимание и разглядеть заново.

Также «приспосабливается» и документальность. Группа, например, специально выезжала в один областной город на открытие памятника Кирову: информационные, хроникальные съемки толпы, речь на открытии памятника, записанная синхронно. Нужно было погрузить мэра города в максимально достоверную. привычную и знакомую среду, без каких бы то ни было художественных акцентов зафиксированную, чтобы в текучке наших забот и волнений, неурядиц и праздников заставить разглядеть «привычное» должностное лицо с его, по выражению поэта, «необщим выраженьем». «Необщее выраженье»

лица Елизаветы Уваровой дано нам будет разглядеть во всей структуре фильма. Оно нарисовано актрисой и режиссером в прямом расчете на нашу зрительскую способность соотнести свой жизненный опыт, свое понимание и ощущение привычного нам образа жизни с теми сложными взаимодействиями, в которые вступает Елизавета Уварова, председатель горсовета и просто человек со своими товарищами и с самой собою.

Итак, о «крайностях расчета»

У Уваровой есть дочь Леночка...

«Леночка — сладкоежка в жизни,— улыбается Панфилов.— Знаете, где бы она ни находилась, после нее всегда остается груда фантиков».

Прелестная, грациозная девочка. «Мамочка, это я, Леночка,— рекомендуется она по телефону.— Ты дела уже приняла?»

Волнуясь, Уварова репетирует перед «судом» семьи доклад: в Москве ей придется убеждать соответствующие инстанции выдать ассигнования на строительство моста, а на отчаянный ее вопрос в финале: «Ну, как, Сережа?» — первой ответит, конечно, Леночка: «Мамочка, доклад просто прелесть! Я прямо заслушалась...» И тут же, не переводя дыхания, добавит: «Можно мне на велике?»

Это тоже о «крайностях расчета». Елизавета Уварова, государственный деятель, наделена способностью здравого расчета, но, к счастью, лишена расчетливого практицизма. Она, несомненно, в полной мере жизнеспособна, активна и наступательна, но в ней есть и замечательная самоотдача, щедрая искренность, страстная заинтересованность в нашем общем благе, хоть и не всегда она отыскивает кратчайший путь к достижению этого блага. Она «рассчитывает» дело, пропуская его через сердце и душу.

«К р а й н о с т ь расчета» — она может трансформироваться в волшебство музыки, как это происходит у Шуберта, или торжество интеллекта, как это происходит у Карпова, а может превратиться во всепобеждающий, неуязвимый, холодный, расчетливый эгоцентризм такой Леночки... Леночка обворожительна, ласкова, удобна в общении, приятна для глаза — такая мягкая кошечка с цепкими коготками, которые она умненько скрывает, уяснив себе, что «добром» легче с в о е г о добиться.

«Крайность расчета» — это оптимальная нацеленность на результат. Существенно важно, к к а к о м у результату устремляется волеизъявление!.. За несколько дней до сдачи картины Панфилов говорил: «Дурацкое состояние — картина будет, да, собственно, и есть уже... Но, по мере того, как она «вытанцовывается», точно пар, покидает меня уверенность. Эта картина — эксперимент, может быть, больше, чем когда-либо прежде, картина об общественном деятеле... мне так хотелось, чтобы это была правда, с о д е р ж а т е л ь н а я правда...»

Логика и чувство — они причудливо и сложно взаимодействуют, как в самой творческой индивидуальности Панфилова, так и в нашем восприятии его фильма. Не всегда так уверен художник в правильности того, что он делает, в процессе работы над своим произведением, как, кажется, уверен Панфилов. Уверенность эта позволяет ему быть собранным и аналитичным, выверяя и принимая решения. И также естественно, что уверенность покидает его в момент завершения работы — теперь его воля бессильна, он ждет проверки своего расчета: взаимодействия фильма со зрительным залом.

М. Власов

Портрет Сергея Герасимова

Рассказать о творческом пути художника в сравнительно небольшой по объему книге — всегда трудно. Тем более, если речь идет о таком художнике, как Сергей Аполлинариевич Герасимов.

Полвека работы в кино. Более сорока фильмов — игровых и документальных — вот результат этой работы, работы писательской, режиссерской, актерской.

Не просто сопутствующая творчеству, но выступающая как его неотъемлемая часть — педагогическая и общественная деятельность.

Регулярные критические и теоретические выступления по актуальным проблемам киноискусства...

Для того, чтобы многообразие событий и фактов, аспектов и граней столь насыщенной творческой биографии перевоплотилось в компактное киноведческое повествование, раскрывающее перед читателем главное, существенное в облике художника и в его искусстве, нужен какой-то очень точный ракурс, строгие, даже жесткие принципы отбора. Решение этой задачи может подсказать исследователю лишь точное знание и проникновенное понимание творчества художника.

В книге Л. Парфенова*, думается мне, ракурс этот найден: творчество С. А. Герасимова раскрывается в ней сквозь призму объединяющей произведения художника в н у т р е н н е й т е м ы, выражающей его идейную, гражданскую позицию, особенности таланта и человеческой индивидуальности. «Нравственная высота человека»,— так кратко формулирует автор книги существо этой стержневой темы, ибо «все фильмы Герасимова представляют собой в своей основе художественное исследование духовного мира советского человека, а их пафосом является безграничная вера в его всемогущество, восхищение его умом, мужеством, благородством».

Становление Герасимова-художника прослежено на страницах книги с самых истоков — детство, проведенное на Урале, на лоне могучей и прекрасной природы; духовный климат многодетной трудовой интеллигентной семьи, рано лишившейся отца — участника революционного движения, познавшего царскую каторгу и ссылку; влияние старших братьев — архитектора и оперного певца; раннее увлечение театром и раннее вступление в самостоятельную трудовую жизнь...

Автор книги не проходит мимо этих обстоятельств и фактов биографии будущего художника, справедливо считая, что приверженность С. Герасимова «к поэтическому изображению повседневного, будничного труда и быта людей, конечно же, имеет своим началом воспоминания далеких детских лет. Отсюда и какое-то очень личное отношение к жизни деревни, маленького городка, к русской природе, которое непременно чувствуешь, когда смотришь многие его фильмы...»

Кинематографическая юность С. Герасимова прошла в стенах мастерской фэксов — этот период творческой биографии художника освещен на страницах книги тоже достаточно обстоятельно. Л. Парфенов объективно характеризует деятельность мастерской, показывая идейно-творческую эволюцию ее молодых руководителей Г. Козинцева и Л. Трауберга и их учеников от пролеткультовского отрицания классического наследия к осознанию глубоких, нерасторжимых связей традиций и нового революционного искусства.

* Л. П а р ф е н о в. Сергей Герасимов. (Мастера советского кино.) М., «Искусство», 1975.

Мастера советского кино

Сергей Герасимов

В ту пору, когда восемнадцатилетний Герасимов пришел в мастерскую, Г. Козинцев и Л. Трауберг культивировали у своих учеников подчеркнуто условную, эксцентрическую манеру актерского исполнения. Герасимов овладел ею в совершенстве. Л. Парфенов интересно пишет о выразительной броскости и остроте внешнего рисунка, о виртуозном мастерстве пластических решений в актерских работах Герасимова в фильмах «Чертово колесо», «Шинель», «СВД». В ряду этих «фэксовских» ролей несколько особняком стоит образ журналиста Лутро в «Новом Вавилоне», где, как писал об этом сам Герасимов, в творчестве фэксов впервые «родилось большое идейное содержание... Мир общественных страстей стал, наконец, основным предметом искусства». В образе Лутро, замечает Л. Парфенов, «уже можно увидеть внутреннюю оправданность движений, психологическую выразительность взгляда».

Еще большее значение в творческом становлении Герасимова имела роль председателя сельсовета в фильме «Одна». Здесь ему впервые была предоставлена возможность лепить образ не из материала литературных ассоциаций, остраненных режиссерской фантазией, а из материала живых жизненных наблюдений. Пройти путь от осознания внутренней сути характера к правде его внешнего выражения. Именно в процессе этой работы Герасимов впервые прикоснулся к тем методологическим принципам, которые станут краеугольным камнем в его творческой деятельности.

Тем не менее уже после окончания работы над образом Лутро Герасимов уходит из мастерской. Непосредственной причиной, определившей этот шаг, было, как справедливо пишет об этом Л. Парфенов, чувство творческой неудовлетворенности: многие психологические решения, которые Герасимов нашел в процессе работы над образом, «не вместились в прокрустово ложе режиссерской монтажно-изобразительной партитуры фильма». Это, конечно, верно. Но, я думаю, была тут и более глубокая причина.

К концу 20-х годов идейно и творчески повзрослели не только руководители мастерской, но и их ученик. В процессе этого взросления все более проявлялась несхожесть эстетических устремлений ученика (может быть, еще недостаточно осознанных) с творческими установками молодых учителей. Юношеская увлеченность искусством обнаженной условности, гиперболических образных сгущений сменяется жаждой иных эстетических ориентиров, изначально близких Герасимову. Необходимость самостоятельного пути становится очевидной и неизбежной.

Начиная с фильма «Семеро смелых», в структуре произведений Герасимова не обнаруживается никаких влияний, никаких «отзвуков» эстетической системы фэксов («может быть, в какой-то мере это влияние коснулось лишь одного его фильма— «Маскарад», — замечает автор книги). Значит ли это, что «фэксовские» годы ничего не дали С. Герасимову как художнику? На страницах книги мы находим недвусмысленный ответ на этот вопрос: конечно, дали, и очень много.

Отличавшие школу фэксов дух коллективизма, железная дисциплина, постоянная неудовлетворенность сделанным, взаимная требовательность, творческий профессионализм, приобретаемый ежедневным напряженным трудом,— все эти уроки были глубоко усвоены Герасимовым. Поэтому, выбрав свой путь в искусстве, он до сих пор с благодарностью вспоминает «красный ковер в елисеевском особняке».

Первые режиссерские опыты Герасимова — поставленные в 1930—1934 годах фильмы «Двадцать два несчастья», «Лес», «Сердце Соломона», «Люблю ли тебя?»—не сохранились. Внимательное изучение скупых газетных рецензий, немногочисленных фотографий, воспоминаний зрителей и самого режиссера позволило Л. Парфенову «реконструировать» для читателя облик этих картин и оценить их как во многом несовершенные подступы начинающего художника к искусству режиссуры.

И вот «Семеро смелых» — фильм, ставший кинематографическим явлением, удостоверивший рождение зрелого и самобытного мастера. Л. Парфенов убедительно показывает закономерность этого, на первый взгляд, как будто бы совершенно неожиданного творческого взлета. Он не только обстоятельно анализирует сам фильм, но и ту атмосферу — общественную и творческую,— в которой фильм рождался (это, кстати сказать, относится и к анализу других картин).

Вместе с автором книги мы перелистываем подшивку «Правды» середины 30-х годов, и в строчках газетной хроники перед нами оживает одна из ярчайших примет жизни советского общества тех лет — массовое стремление к героизму. В центре внимания режиссера оказались герои, увиденные в жизни, выражавшие ее смысл, ее внутренний пафос. Стремление Герасимова к внимательному психологическому исследованию их характеров в типических обстоятельствах, рожденных эпохой, отвечало той потребности нашего киноискусства 30-х годов, которая нашла столь блистательные воплощения в «Чапаеве». Суть этой потребности очень точно определена на страницах книги: «внимание к личности человека, к становлению его социалистического сознания, к особенностям его индивидуальных качеств».

Автор обращает наше внимание на то, что в «Семеро смелых» достаточно рельефно обозначились многие существенные особенности Герасимова-художника. Приверженность к актуальным общественным проблемам современности. Стремление к глубокому раскрытию характеров в их диалектических взаимосвязях с окружающей средой. Настойчивое желание расширить выразительные возможности экрана за счет творческого освоения приемов литературной выразительности.

Развиваясь, углубляясь, обогащаясь новым историческим содержанием, эти особенности определяли и продолжают определять своеобразие его искусства. Здесь в равной степени важны и поразительная верность своим художническим пристрастиям, и нежелание ограничиваться ранее найденным, постоянный поиск на новых глубинах.

Л. Парфенову удалось показать эту диалектику творческого процесса — не декларативно, а аргументированно, опираясь на обстоятельный анализ. Так, он убедительно показывает движение от психологически многомерных, но статичных, лишенных развития характеров в фильме «Семеро смелых» к увенчавшейся успехом попытке нарисовать развитие характера Наташи в «Комсомольске» и к еще более углубленному психологизму героев «Учителя». Вместе с тем, фильмы в этой кинотрилогии о молодежи 30-х годов объединены общностью творческих принципов, признаками «герасимовского стиля» в киноискусстве.

От жанра киноповести, в границах которого создавались фильмы трилогии — «Семеро смелых», «Комсомольск», «Учитель», — Герасимов придет к жанру романа в «Молодой гвардии», к жанру романа-эпопеи в экранизации «Тихого Дона». А затем, уже в 60-е годы, вооруженный этим опытом, в фильмах «Люди и звери», «Журналист», «У озера», «Любить человека» будет настойчиво и последовательно вести поиск новой эпической формы, которая, не разрушая жанровых принципов киноромана, потребует все же дополнительных,

уточняющих определений. Критики назовут эту форму «фильм-размышление»...

Работы эти рассмотрены в книге обстоятельно и подробно (этого, пожалуй, нельзя сказать лишь о картине «Любить человека»: как оговаривается автор, фильм появился, когда последние страницы книги были уже написаны).

В этих своих созданиях Герасимов передает «широкий, как бы не тронутый условностями драматургического построения процесс жизни в ее сложности и многомерности, где есть героизм и романтика, труд и отдых, психология и быт, мысли и чувства... Используя при этом, естественно, самый строгий и продуманный отбор явлений и фактов (Герасимов. — *М. В.*), сохранял ясность художественной позиции».

К такому глубокому и верному обобщению приходит автор в результате анализа последних кинороманов Герасимова.

Уважение автора книги к Герасимову-художнику, влюбленность — это чувствуется — в его искусство не мешают строгой объективности оценок. Путь художника предстает перед нами не как безмятежно-благополучное восхождение к вершинам совершенства. Путь художника немыслим без трудных творческих сомнений, раздумий, не гарантирован от просчетов. Иной раз творческие просчеты в значительной степени объясняются объективными обстоятельствами. В пору, когда наше послевоенное кино переживало известные трудности, С. Герасимов выступил с глубокой и правдивой «Молодой гвардией», пролагавшей путь, как верно замечает Л. Парфенов, появившимся несколько лет спустя «Балладе о солдате», «Судьбе человека»... Но в тот же период сделал явный шаг назад по сравнению со своими довоенными фильмами о современности в фильме «Сельский врач».

И в сегодняшних фильмах Герасимова, так высоко ценимых автором книги, он не склонен проходить мимо некоторых художественных просчетов, справедливо, к примеру, указывая на недостаточную композиционную «спайку» «зарубежных» и «отечественных» эпизодов в «Журналисте».

Высказанная Л. Парфеновым мысль о том, что «У озера» занимает в ряду кинороманов Герасимова особое место, ибо фильм подвел определенный итог творческим исканиям художника в области сюжетосложения, кажется мне верной. Но вот со следующим за этим замечанием о том, что фильмом «У озера» Герасимов «доказал право на существование романной формы кинодраматургии», согласиться труднее. Романная форма кинодраматургии, жанр кинороманa доказал право на существование еще в 30-е годы. В советском кино это впервые сделали, пожалуй, Г. Козинцев и Л. Трауберг в трилогии о Максиме. Кинороманами были и «Великий гражданин», и «Петр I», да и герасимовская «Молодая гвардия» тоже. Конечно, более интенсивная диффузия экрана с жанром романа произошла в 60-е годы, и заслуги С. Герасимова в этот период не вызывают сомнений. Однако параллельно в этом же направлении успешно работали Ю. Райзман, М. Ромм, М. Хуциев и ряд других кинематографистов.

Не может вызвать возражений утверждение о том, что Герасимов «стоял у истоков одного из наиболее плодотворных стилевых направлений, получившего достойное выражение в ряде значительных произведений последних лет». Так оно и есть. Однако читатель вправе задать вопрос — в творчестве каких мастеров, в каких фильмах, кроме герасимовских, «материализовано» это плодотворное направление? В книге они не названы, как не названы ученики Герасимова — режиссеры, которые упоминаются лишь несколько раз и то анонимно.

Впрочем, вправе ли я предъявлять автору подобные претензии? Сам же вначале я говорил об ограниченности объема книжки, о необходимости жесткого отбора...

В целом же монографию Л. Парфенова необходимо отнести к числу удач автора и издательства. Серьезное киноведческое исследование творчества С. Герасимова несомненно поможет читателям глубже понять идейную направленность и художественное своеобразие одного из старейших мастеров советского киноискусства.

Ю. Комов

«Бермудский треугольник», или Киноапокалипсис нового света

Письмо из Нью-Йорка

Если соединить на карте мира прямыми линиями Бермудские острова, юго-восточную оконечность Флориды и Пуэрто-Рико, получится треугольник, охватывающий часть Атлантического океана. Здесь, согласно утверждениям специалистов, занимающихся этим вопросом, лишь за последние тридцать лет бесследно исчезли десятки судов и самолетов. Растворились — как будто не было ни их, ни экипажей и пассажиров! Не мудрено, что загадка их исчезновения, объяснение которой еще не найдено, как и все таинственное, будоражит воображение людей. В США не так давно вышла книга Чарлза Берлица «Бермудский треугольник», сразу ставшая одним из бестселлеров 1975 года...

Конечно, не исключено, что успех, выпавший на долю книг, подобных «Бермудскому треугольнику» или выпущенным ранее полуфантастическим-полунаучным повествованиям писателя фон Даникена о космических пришельцах, якобы посетивших нашу планету в доисторические времена, сыграл некоторую роль в том, что американские продюсеры разработали и осуществили в последние годы широкие планы постановки картин, рассчитанных на интерес зрителя к противоестественному, ужасному и необъяснимому, хотя столь же очевидно наличие здесь других причин, более глубоких и сложных, которых мы коснемся ниже. Пока же отметим тот факт, что 1974 год стал годом триумфов «фильмов-катастроф» на американском экране; шумным успехом пользовались они и в прошлом году.

Начнем с «прозы» катастрофического. Ирвин Аллен, постановщик картины «Многоэтажный ад», удостоенной в 1975 году трех «Оскаров», говорит, что два с половиной года посвятил подготовительной работе над фильмом. Лента рассказывает о пожаре в только что построенном 138-этажном небоскребе. Все перипетии драмы разыгрываются перед потрясенным зрителем в нарастающем темпе; к концу ленты, после гибели десятков людей, на экране — дымящаяся глыба огромного здания, правильная геометрическая фигура, чем-то напоминающая «черный обелиск», найденный людьми на Луне в книге Артура Кларка и фильме Стэнли Кубрика «2001 год. Космическая одиссея».

В «Многоэтажном аде» устрашающий обгоревший скелет некогда совершенного здания — олицетворения красоты, изящества, технического прогресса — играет роль сложного символа: это предупреждение, назидание и, одновременно,— это в какой-то степени метафора современной жизни в США.

Один из руководителей пожарной службы Сан-Франциско, принимавший участие в работе над фильмом в качестве технического эксперта, полагает, что в «противопожарном смысле лента удалась»: мораль картины, по его мнению, — «не шути с огнем». Это, так сказать, один уровень восприятия. Но и на этом уровне в американской печати прошла своеобразная дискуссия. Пожарный комиссар города Нью-Йорка, например, подверг сомнению «реальность» событий, происходящих в фильме (в основу ленты, кстати, легли два романа, пользовавшиеся на американском книжном рынке большим спросом,— «Небоскреб» Ричарда Мартина Стерна и «Стек-

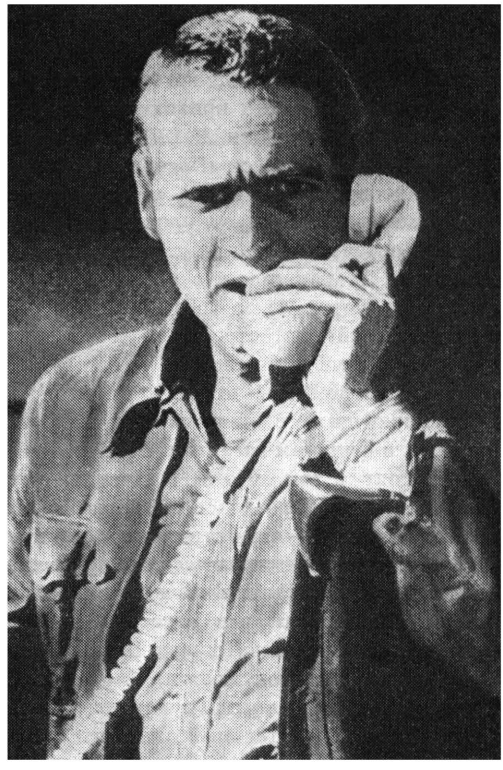
лянный ад» Томаса Скортиа и Фрэнка Робинсона; сценарий фильма написал Стерлинг Селлифант). Впрочем, в то же время он не преминул высказаться и за установку некоторого дополнительного оборудования на случай возможного возникновения пожара в двух, возвышающихся даже над небоскребами Манхэттена, башнях торгового центра (пожар в 110-этажной башне одного из этих центров все-таки однажды возник — как сообщала пресса, в операциях по тушению участвовало 136 пожарных, многие из них получили ожоги).

В Нью-Йорке редко затихает вой пожарных машин — такого, пожалуй, нет ни в одном городе мира: по статистике в 1974 году было зарегистрировано 51818 пожаров, треть из них, как утверждают, была вызвана умышленным поджогом. Но до выхода на экраны «Многоэтажного ада» многие считали, что в элегантных «оффисах под облаками» они в безопасности. Если же верить фильму, то на уровне десятого этажа возможности пожарной техники заканчиваются — «спасайся кто как может!». Можно поэтому понять негодование, в которое пришли те, на чьи деньги небоскребы сооружаются; они поспешили заверить общественность, что даже малейшая вероятность того, что случилось в картине, в реальных условиях иметь место не может...

После этого жаркого диспута вокруг «пожарной безопасности» разговор перешел на следующий уровень. Фильм ведь посвящен людям героической профессии — пожарным: об этом заявлено в эпиграфе. Если же смотреть шире, то картина вообще о людях, действующих в критических ситуациях, когда испытываются их выдержка, мужество, когда проверяется на прочность характер. «В катастрофе человек как на ладони» — вот позиция, обусловливающая замысел авторов.

Однако структура фильма отвечает ему лишь отчасти.

...На экране — эффектно выхваченное из тьмы пылающее здание. Эффектно и правдоподобно — зал затаил дыхание — гибнут на экране живые люди: горящими факелами стремительно несутся они к гибели... Известно,



«Многоэтажный ад», режиссер Ирвин Аллен

что еще Маринетти в первом «Манифесте футуристов», увидевшем свет в 1909 году, поэтически воспел «красу разрушения». Что же касается авторов фильма «Многоэтажный ад», то им удалось нечто большее: они создали безотказно действующий на нервы эстетизированный кошмар, на который зритель охотно «клюнул». Тем более что правдоподобность происходящего на экране, в частности, трюки, выполненные в традициях Голливуда, но на новом, более высоком техническом уровне, не вызывают сомнений.

Ирвина Аллена называют сегодня «мастером катастрофы». Сорокавосьмилетний кинематографист, знающий законы коммерческого кино, он с недавних пор стал специализироваться на картинах, основное назначение ко-

торых — произвести на зрителей «потрясающее» впечатление, внушить им ощущение страха и безнадежности, которое способно превзойти все, с чем им приходилось сталкиваться в реальной жизни. В 1972 году Аллен поставил фильм «Одиссея «Посейдона», считающийся теперь «классикой» «лент о светопреставлениях». Сборы от проката картины с лихвой перекрыли солидные расходы на ее постановку. И, как принято в американском кино, удача потянула за собой целую серию «продолжателей»: катастрофы превратились в приносящий прибыль товар на кинорынке.

В определенном смысле эти картины сродни «вымирающим» в силу своей малой рентабельности фильмам-гигантам. Основная разница состоит в том, что в «гигантах», как правило, эксплуатировалась история; в нынешних картинах — игра стихийных сил природы и достижения технического прогресса. А общего у них немало: в «Бен-Гуре», «Спартаке» и «Клеопатре», как известно, широко были заняты «звезды» (Ричард Бартон, Элизабет Тейлор, Чарлтон Хестон, Кирк Дуглас и другие), которые вносили в картину дополнительный, привлекательный для зрителя момент и были важной «деталью» киноловушки. Рассчитанные на тот же эффект, еще бóльшими «звездными» скоплениями отличаются «картины-катастрофы»: в «Одиссее «Посейдона» занято восемь известнейших исполнителей, в картине «Многоэтажный ад»—десять, в «Землетрясении» — шесть. Сходство и в том, что, подобно «гигантам», «картины-катастрофы» стали *долгосрочным* предприятием, которое эксплуатируется и, вероятно, будет еще эксплуатироваться — во всевозможных вариациях — в течение ряда лет. С ними уже связаны и некоторые новые побочные процессы. Так, они вызвали к жизни почти неслыханную в практике деловой Америки форму сотрудничества: «Многоэтажный ад» финансировали две *соперничающие* кинокомпании — «Уорнер Бразерс» и «20-й век — Фокс»; совместный проект обошелся им в 14 миллионов долларов. Но расходы уже многократно окупились — и сейчас Аллен собирается продолжать серию до тех пор, пока «катастрофические» сюжеты будут приносить доход. «Моя сфера деятельности — кинобизнес,— говорит он,— а в этой игре, ни для кого не секрет, надо уметь делать деньги, иначе банки не станут финансировать следующий ваш проект. Так что выбор у нас один — делать деньги».

Аллен не скрывает, что взволнованная и сложная реакция критики и зрителей на «Многоэтажный ад» его несколько удивила, ибо он сам не вкладывал в картину какой бы то ни было особый смысл. «Я беру простых людей — мясника, пекаря, пожарника,— раскрывает секреты «творческого процесса» режиссер,— и ставлю их в чрезвычайные обстоятельства, для преодоления которых требуются сверхчеловеческие усилия и необыкновенный героизм. Зритель видит, что происходит на экране, и после просмотра у него остается уверенность, что и он мог бы так же. Зритель счастлив».

Итак, из учтенных уже нами трех уровней восприятия «фильмов-катастроф» к трактовке режиссера, кажется, ближе второй — люди в борьбе со стихией. Но смущает заключение Аллена: «зритель счастлив». В нем явно звучит уверенность человека, который полагает, что постиг «вкусы толпы». «Хлеба и зрелищ!»—римляне невозмутимы, когда сыты и на арене — гладиаторы. Так и в «обществе потребителей» — обыватель счастлив, если хотя бы на мгновение увидел себя героем. Зрелище снимает стресс ежедневной рутины. И чем он ужаснее, тем легче обывателю, по мысли Аллена, преодолеть трудности и повседневный кошмар буржуазного общества...

Авторы «картин-катастроф» сегодня уже не пользуются избитыми приемами, наводняя экран вампирами, убийцами-маньяками и прочим устаревшим кинохламом,— так было раньше. Сегодня они, по-прежнему оперируя гиперболами «необычного», старательно и тонко «заземляют» происходящие на экране катастрофы. Их герои не бороздят и просторы неведомого космоса, не отправляются на поиски сокровищ Атлантиды. Они ближе зрительному залу, чем герои «Космической одиссеи» или «Бен-Гура». «Я не ставлю филь-

«Одиссея «Посейдона», режиссер Ирвин Аллен

мов об астронавтах или хирургах, делающих фантастические операции,— откровенничает Аллен,— потому что их не так много, чтобы заполнить весь кинотеатр. Зато в стране 2 миллиона 600 тысяч пожарников, и у каждого из них — жены и друзья, и все они пойдут на мою картину».

Согласно логике Аллена, не удивителен успех и его «Одиссеи «Посейдона» — сколько людей ежегодно путешествуют морем, доверяясь красавцам лайнерам! А в «Одиссее «Посейдона» такой корабль опрокинут вверх дном гигантским морским валом. На протяжении всей картины одна за другой погибают группы пассажиров, пытающихся спастись, но лишь единицам это удается. Ведомые героем Джина Хэкмана (одного из самых популярных сейчас в США актеров), они, теряя силы, стараются пробиться на поверхность через лабиринты ставшей беспомощной громады корабля, медленно погружающегося в пучину. Сотни людей — женщин, детей, мужчин — находят свой конец в океане. Крохотный мирок роскошного туристского аттракциона в буквальном смысле поставлен с ног на голову. Смещенными оказываются все обычные представления — поначалу происходящее кажется нереальным, и зритель почти уверен в благополучном и скором исходе: в конце концов, первые искупительные жертвы уже принесены в прологе. Но кошмар продолжается...

В 1912 году, столкнувшись с айсбергом, затонул печально известный «Титаник». Погибло полторы тысячи пассажиров, только немногим удалось спастись. Эта трагедия давно нашла свое отражение в кино. А в фильме «Джаггернаут»* английского режиссера Ричарда Лестера, работающего сейчас в Соединенных Штатах, гибнет огромный пароход «Британик». Отдает приказы с капитанского мостика персонаж, которого играет Омар Шериф, ему помогает герой Дэвида Хеммингса, а спасательными операциями руководит человек, созданный воображением Ричарда Хариса. Опять—«звезды» и опять катастрофа...

Создатели «фильмов-катастроф» нередко отталкиваются от сенсационных событий реальности, хотя это и не является для них главным. В 1974 году на экраны Америки вышла картина Джека Смайта «Аэропорт-75», рассказывающая о трагедии в воздухе: это уже «надстройка» над «Многоэтажным адом»; парящее в вышине сотворенное руками человека чудо современной техники, авиалай-

* Одно из воплощений бога Вишну; в переносном смысле — неумолимая безжалостная сила, уничтожающая все на своем пути и требующая слепой веры от тех, кто ей поклоняется.

нер, самый безопасный, согласно статистике, вид транспорта, неожиданно сталкивается в воздухе с маленьким спортивным самолетом. Командирская рубка сильно повреждена. Часть экипажа гибнет в момент столкновения, а оставшийся в живых пилот слепнет. Управление лайнером вынуждена взять на себя стюардесса, которую инструктируют с земли по радио. В воздухе и на земле начинается сложная борьба за жизни двухсот пассажиров «боинга»... Зрители невольно вспоминают март 1974 года, когда на трассе Париж—Лондон разбился гигантский ДС-10 и 346 человек погибло—рекорд в списке авиатрагедий. Самолет находился на высоте 12 тысяч футов, когда вырвало дверь в багажном отделении. В результате мгновенной потери давления в отсеке рухнула находившаяся над ним секция пассажирского салона, и машина потеряла управление...

«Аэропорт-75» занял 12 место в списке самых кассовых «боевиков» года: картина принесла студии «Юниверсал», поставившей ее, более 12 миллионов долларов. Не мудрено, что «Юниверсал» и сейчас продолжает снимать картины на темы воздушных катастроф. Следующий ее фильм — «Гинденбург» — о гибели гигантского дирижабля. А «Парамаунт», возможно, будет делать картину о происшествии с бомбардировщиком, который в 1945 году врезался в самое высокое тогда сооружение в мире «Эмпайр стейтс билдинг» в Нью-Йорке.

Итак, вырисовывается схема: реальные трагедии (о них американец читает каждый день в утренней газете) и их «крупный план» на экране. Расчет на зрелищный шок, подготовленный ранее усвоенной информацией. Однако дело этим не ограничивается, его суть — и проще и сложнее. В плане социальной психологии «фильмы-катастрофы» эксплуатируют страх американского обывателя перед будущим. Создатели картин, подобных «Многоэтажному аду» или «Аэропорту-75», сознательно и довольно безошибочно ориентируются на настроения неуверенности, тревожного ожидания, которые захватили сегодня многих людей капиталистического мира, не только в США. Эти настроения порождаются самой буржуазной действительностью, всеобщим, постоянно углубляющимся кризисом капиталистической системы, девальвацией традиционных буржуазных «ценностей», нарушением относительной стабильности «общества потребления», резким ухудшением экономической конъюнктуры. В политической, общественной и деловой жизни США эти явления проступают, возможно, наиболее отчетливым образом. Здесь и энергетический кризис, чреватый, как показывает опыт, не только снижением уровня производства и ростом безработицы, который за ним неизбежно следует, не только ростом цен и непрекращающейся инфляцией, но и кризисными ситуациями в различных районах планеты, опасными для дела мира, создаваемыми не без вмешательства реакционных кругов США. Здесь и разоблачение закулисной деятельности государственных учреждений, в частности — ЦРУ. Разве можно полагаться на защиту со стороны официальных институтов, если их руководство, используя деньги налогоплательщиков, идет на такие акции, которые прямо нарушают не только общепринятые нормы взаимоотношений между странами, но и законы, действующие внутри самой страны?! Прибавьте сюда проблемы, порой принимающие масштабы настоящего бедствия, с которыми сталкиваются большие города (совсем недавно многомиллионный Нью-Йорк едва-едва избежал банкротства), опасное загрязнение окружающей среды, катастрофический рост преступности (в Вашингтоне, например, человек, появляющийся после шести-семи часов вечера на улице, может считать себя чуть ли не героем, а в Центральном парке Нью-Йорка не все отваживаются прогуливаться даже днем...), распространение наркотиков, деятельность левацких и правоэкстремистских террористических групп, чьими жертвами нередко становятся люди, не имеющие никакого отношения ни к политике, ни к большому бизнесу, — и вам станет понятно, почему картины ужасных катастроф, уносящих десятки и сотни жертв, инсценировки стихийных бедствий, осуществленных с раз-

«Землетрясение», режиссер Ирвин Аллен

махом, с затратой миллионов долларов — и на постановку и на рекламу,— пользуются таким успехом у зрителя в США.

Важно, однако, подчеркнуть, что «фильмы-катастрофы» по своей идейной направленности отнюдь не рассчитаны на то, чтобы люди в зрительном зале, воспитанные на страхе и желающие испытать во время сеанса страх больший, чем приходилось испытывать им до сих пор, задумались над причинами и источниками социального зла, существующего в самой жизни. Наоборот: катастрофы на экране всегда происходят в результате действия стихийных, неконтролируемых внесоциальных сил, а потому, говорят авторы таких картин, зрителям не стоит ломать себе голову над тем, как избавиться от тревоги и неуверенности, порождаемой окружающей действительностью. Лучше ненадолго забыться, пережить эмоциональное потрясение, а потом, выйдя из зала, почувствовать, что за его пределами все-таки поспокойнее, не все столь ужасно, как было только что в кинотеатре... Уводя человека в область стихийно неумолимого, фантастического, ирреального, «фильмы-катастрофы» выполняют своего рода «социальный заказ» «общества потребления»: снижают активность человеческой мысли, отвлекают от главного. Кто-то из участников постановки «Многоэтажного ада» однажды пошутил: «Мы прошли уже все огни и воды, и если завтра наступит конец света, у кого, как не у нас, лучшие шансы выжить?..» Что ж, доля истины в этой невеселой шутке, есть: зритель «картин-катастроф» — наблюдатель, но не человек действия, он не склонен что-либо предпринимать, дабы «конец света» не наступил...

Что-то не так в мире «всеобщего благоденствия», нарушен ритм: пульс то частит, то пропадает. И американская киноиндустрия пытается и примениться к новым условиям и приспособить их для собственных целей. Кинобизнесмены присматриваются к «заказчикам», рядовым американцам, учитывая их настроения, отраженные в прогнозах киностатистики. Специалисту, работающему на обеспечение кассового успеха ленты (стихийность зрительского восприятия в США — это риск, по возможности учтенный в смете), необходимо знать, как справляются те, кто в зале, с собственными неурядицами и личными катастрофами.

...В шикарный зал нью-йоркского отеля «Хилтон» я попал случайно—на улицах города в один из майских дней с раннего утра раздавали пригласительные билеты на мероприятие так называемой «унификационной церкви». В программе сообщалось, что после концерта Нью-Йоркского симфонического оркестра перед собравшимися здесь выступит президент «унификационной церкви Амери-

ки» Нейл Салонен с личным посланием преподобного Сан Муонг Муна»*.

В холлах «Хилтона», на виду у туристов, лениво потягивающих коктейли, в блеске призывных огней ресторанов, опоясывающих квадрат здания, вежливо улыбались и просили проходить наверх в «Большой бальный зал» молодые люди со специальными значками на лацканах пиджаков. Лента эскалатора мягко подхватывала вас и несла навстречу приветливым активисткам «унификационной церкви», вручавшим посетителям красочные брошюрки. Зал был полон. На полотнище, натянутом через всю сцену—от американского флага с одного края до флага с эмблемой «унификационной церкви» на другом конце,— четко выделялись слова: «Новая надежда для новой Америки».

В течение почти часа после увертюры, исполненной симфоническим оркестром, говорил президент «унификационной церкви», гладкий молодой человек в цивильной одежде. Смысл послания преподобного Муна и комментария к нему самого президента сводился в общих чертах к следующему: американское государство, основанное 200 лет назад, всегда зиждилось на вере в бога, но никогда не испытывало таких трудностей, как сегодня. На американцев обрушились самые «невероятные» проблемы: расизм, преступность, экономический кризис, разнузданность нравов. «Америка (я цитирую.— *Ю. К.)* на краю пропасти. Мы должны возродиться вновь, открыв для спасения Америки и мира новую идеологию». «Еще одну»,— не без иронии заметил сидевший рядом со мной в зале молодой американец...

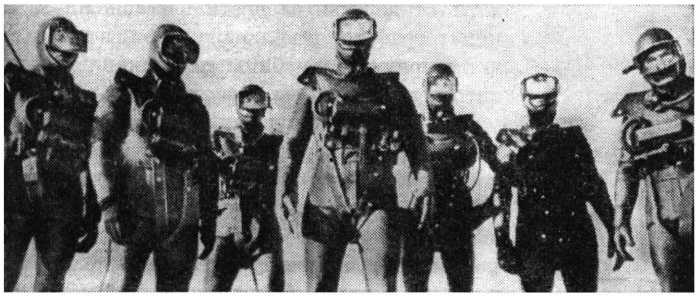
На полках нью-йоркских книжных магазинов сравнительно недавно появился справочник, озаглавленный «Религиозные движения в современной Америке». Тридцать ученых-специалистов детально разбирают пеструю гамму современных «вероучений» — от «городского ведьмовства» и новейших «афро-американских» языческих обрядов до последователей 17-летнего Гуру Махараджи Джи* и столь популярных в США йогов. (Читатель может подумать, что для одного дня это слишком много, но на пути в «Хилтон» мне очень деловито и без всякой суеты вручили на улице еще одно приглашение — их в Нью-Йорке можно коллекционировать — «Вас от всего сердца приглашают посетить великолепное таинственное празднество: каждое воскресенье в 5 часов вечера (а также днем) вы можете присутствовать на уроках «бхагавадгиты»; в 19.30 — на уроках «бхакти-йоги». Дворец Шри Шри Радха Кришна, 439 Генри-стрит, Бруклин».) Америка, утверждают авторы справочника, говорит сегодня на десятках самых разнообразных «идеолектах» (термин, эквивалентный в идеологическом контексте слову «диалект»). «Неовосточные» и «мистические» — самые популярные из них среди молодежи. Если организации, подобные «унификационной церкви», считаются «патриотическими» и пользуются поддержкой солидных бизнесменов и даже многих политических деятелей (Сан Муонг Мун в прошлом году во время своего турне по Соединенным Штатам выступал в конгрессе), то эти наиболее популярные и массовые движения выглядят по сравнению с ними шарлатанскими, любительскими предприятиями. Арендовать зал в нью-йоркском «Хилтоне» для проведения в рекламных целях «вечера единения» — такое и в голову им не придет: «мистики» себя особо не пропагандируют, сохраняя ореол таинственности, а «неовосточники», проповедуя всемирную гармонию, обретающуюся где-то почти на границе с трансом, оцепенением, полагают, следуя старой истине, что скромность украшает человека. Им не до «гала-представления» в роскошных залах «Хилтона»...

Итак, согласно тем и другим и третьим, мир зашел в тупик, и надо срочно искать из него выход — старое здание ведь уже объято пламенем. Не здесь ли, не в этом ли сознании

---

* Южнокорейский проповедник, совершивший недавно турне по Соединенным Штатам, принесшее ему известность. Движение, организованное им, политизировано и рассчитано на патриотизм религиозных американцев.

* В Индии Гуру считают мессией, пришествие которого предсказано в священных книгах. В США он стал известен в начале 70-х годов — сейчас в стране насчитывается четверть миллиона его последователей.



«Джаггернаут», режиссер Ричард Лестер

авторы «картин-катастроф» и почерпнули свое вдохновение? Страна и ее обитатели (все — потенциальные зрители) «взрослеют»: если раньше им хватало — дабы чувство надвигающейся беды улетучилось—фильма легкого или приключенческого, в котором герои всегда приходили к «хэппи энду», тайны обязательно раскрывались и пропавшее сокровище находилось, то теперь в катастрофе на экране они видят отблеск безысходности сегодняшнего дня и, как ни парадоксально, хотят его видеть, ибо в сознании невольно всплывает — как последняя надежда — мысль о том, что экран поможет им психологически адаптироваться в реально происходящем. Иначе говоря, это еще одна разновидность того бегства от необходимости критически осознать и оценить действительность, которое способствовало кинобуму в дни экономической депрессии 30-х годов.

У авторов рассматриваемых здесь лент этот психологический и идеологический стимул порождает стремление поделиться своими соображениями о «неизбежном», о котором они уже знают, с теми, кто это «неизбежное» еще не осознал. Иногда это стремление выплеснуть на зрителя то, что «накипело», становится у «специалистов по катастрофам» самодовлеющим и выходит за рамки кинобизнеса: оно превращается в своеобразную философию. Один из критиков писал в связи с выходом на экраны картины «Многоэтажный ад», что это «сказка-гигант с моралью в конце, рассчитанная на людей, которые хотят (NB!), чтобы случилось худшее».

И — еще один существенный аспект. Сорок процентов американцев, согласно данным некоторых опросов, считают, что в них вселялись «демоны». В своем известном исследовании экстатических состояний, испытываемых отдельными людьми, вышедшем под многозначительным названием «Разнообразие религиозного опыта», Уильям Джеймс, с одной стороны, никак не может согласиться с теми, кто склонен называть описываемые им случаи просто патологическими (и ничего не значащими в религиозном смысле) явлениями; а с другой стороны, заботясь о своей репутации ученого, спешит оговориться, что не вполне доверяет «одержимым». Приблизительно так же ведут себя авторы «картин-катастроф» и книг, по сюжетам которых они, как правило, создаются. Между шизофренией и мистикой лежит кратчайший путь к зрителю, полагают администраторы американских студий,— нация забывается в самогипнозе... Ведь недаром специалисты в США даже составили примерное описание того, как, возможно, ощущается этот «мистический опыт» «средним индивидуумом», что испытывает человек, находясь в состоянии между «небом и землей». Оказывается, вот что: чувство глубокого и бесконечного мира (более половины опрошенных); уверенность, что все будет хорошо; чувство долга и причастности к деятельности других людей; чувство любви как единения, чувство радости. Выходит, все дело в личной интерпретации мистического.

Вернемся, однако, к «философии» создателей «картин-катастроф». «Еще одной причи-

«Аэропорт-75», режиссер Джек Смайт

ной успеха «картин-катастроф», хотя мне и не хочется об этом говорить, является то, что люди по природе своей — н а б л ю д а т е л и (разрядка моя. — *Ю. К.*) ужасного. Внимание людей привлекают несущиеся к месту происшествия пожарные, они спешат увидеть, кого увозит санитарная машина. Это не делает нам чести, но ничего лучшего для успеха фильма не придумаешь». Эти слова принадлежат уже знакомому нам Ирвину Аллену, «классику катастрофы». Теория приобщения американского обывателя к «красоте разрушения», таким образом, принимает более контрастные очертания, она уже обыгрывается специалистами от катастроф (в том числе и в кино) — в альянсе с экспертами-«фрейдистами». В современном буржуазном мире и при нынешних темпах акселерации кинозритель как бы поднят на более «высокий» уровень восприятия: американцу уже не предлагают просто бежать от действительности в сглаженную кинематографичность экрана, его з а с т а в л я ю т нырнуть в глубины подсознания, погрузиться в кошмар.

Аллен в своих суждениях не одинок, ему, например, вторит Клинт Иствуд: «Смерть и катастрофа — вот что люди хотят видеть на экране. Взгляните на первые полосы газет — вы не найдете там веселых или приятных новостей. Вот почему клерк или фармацевт не хотят больше идти в кино, чтобы увидеть фильм о клерке или фармацевте, если только те не будут вовлечены в какую-то интригу». Иствуд, известность которому принесли вестерны итальянского режиссера Серджио Леоне («За пригоршню долларов», «На несколько долларов больше», «Добрый, плохой, злой»), свою первую режиссерскую работу сделал по сценарию Джо Хейнс, «проливающему свет на... патологию любви. «Разжалоби меня» — лента, повествующая о женщине, страдающей шизофренией, и об объекте ее преследований, популярном радиокомментаторе. Вначале в фильме все здоровы, и некоторые сцены даже вызывают улыбку, а странности выглядят забавно. Затем наступает недоумение, которое сменяется ужасом, нагнетаемым от кадра к кадру: от руки героини гибнет полицейский сыщик, чудом спасаются другие преследуемые ею жертвы, и, наконец, сама она — зло все же наказуемо — срывается в бездну. Итак, движимая страстью, героиня фатально становится преступницей. Но здесь, конечно, нет ничего общего с ситуациями классической трагедии. В фильме все заземлено и «осовременено»: у героини просто комплекс, прорвавшийся наружу в форме патологически агрессивных поступков.

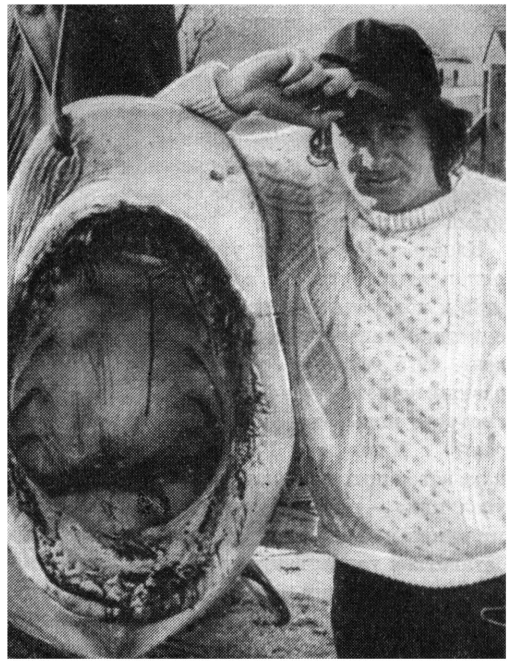
Как видно из приведенного выше высказывания Иствуда, он как режиссер преследует, в частности, цель дать оригинальную трактовку обыденных типажей. Недавно вышла новая его картина — «Санкция «Эйгер», в которой он выступил сразу в трех качествах — продюсера, режиссера и актера. На первый взгляд, это фильм из традиционной «шпионской», на манер «джеймсбондовской», серии. Однако, следуя собственной заповеди, что

если герой «прост», то нужно вовлечь его в интригу, Иствуд «усложняет» образ. Человек, которого он играет,— профессор-искусствовед, увлекающийся творчеством импрессионистов и альпинизмом, а, кроме того, еще и... наемный убийца, известный в международных разведывательных кругах. Чтобы купить понравившуюся ему картину, он соглашается убить двух человек в Швейцарии (действие в фильме разворачивается на фоне прекрасных альпийских пейзажей)...

Итак, Клинт Иствуд от сыгранных им в вестернах Леоне откровенных профессионалов-убийц, «охотников» за звонкой монетой, выплачиваемой им полицией за голову особо опасных преступников, перешел — уже как создатель собственных лент — на уровень «эстетствующей шпиономании» и легко воспринимающейся американским зрителем «трагедии комплекса». Это еще одно из направлений, на котором определенная часть кинематографа США ищет «кассовые» формы кинозрелища.

Интересно, между прочим, что Ирвин Аллен также пришел к «фильмам-катастрофам» через развлекательные, приключенческие ленты. Достаточно упомянуть названия сделанных им в свое время фильмов: «Путешествие ко дну океана», «Затерянные в космосе», «Туннель времени», «Земля гигантов». Аллен и тогда уже подчеркивал, что сегодняшний будничный день его не интересует, что он — певец «эскейпизма», его область — специальные эффекты, рассчитанные на то, чтобы поразить воображение зрителя. Так вырисовывается эволюция жанра — от лент, напоминающих картины о приключениях знаменитого Тарзана, до «катастроф».

Хоровод приключений — мнимых, рожденных фантазией авторов, и настоящих — крутится безостановочно. В октябре 1972 года после катастрофы самолета, разбившегося в Андах, в необитаемой местности, чудом уцелели 16 человек. Два с лишним месяца они старались выжить (говорят, чтобы не умереть с голоду, они ели погибших пассажиров — сенсация, в свое время смаковавшаяся западной прессой), надеясь на то, что их все-таки



«Челюсти», режиссер Стивен Шпильберг

обнаружат с воздуха или с земли. Один из переживших эту трагедию, Пьер Поль Рид, выпустил книгу «Оставшиеся после катастрофы: история выживших в Андах», а кинокомпания «Юнайтед Артистс» совместно с «Поломарпикчерз» уже поспешила купить у автора за 350 тысяч долларов право ее экранизации: проект обещает быть прибыльным, мода на катастрофы — а тем более реальные — не прошла.

В начале 1975 года, прямо-таки сыграв на руку создателям «фильмов-катастроф», опубликовал свою статистику Национальный совет безопасности транспорта США. Как выяснилось из этого отчета, 1974 год оказался для американских авиалиний самым обильным по числу катастроф — погибло 467 человек. Какой же вид передвижения наиболее безопасен? Не успел американец задаться этим вопросом, а всезнающие репортеры уже

сообщают, что студия «20-й век—Фокс» предлагает сделать нечто вроде продолжения ленты «Одиссея «Посейдона», перенеся уцелевших героев из перевернувшегося вверх дном океанского лайнера в уютные купе скорого поезда, которому, однако... суждено сойти с рельсов в железнодорожном туннеле — пассажиры окажутся там заживо погребенными под землей.

Казалось бы, ничем уже не удивишь американского зрителя, однако набор ухищрений, к которым прибегает кинобизнес в США, поистине неисчерпаем. В обычный январский день 1975 года — в один и тот же час — по разным каналам телевидения можно было посмотреть новый телефильм «Мертвые не умирают» с Джорджем Гамильтоном — о мертвецах, встающих из могил, и «Дьявольский треугольник» — повествование о знакомом уже миллионам американцев, но продолжающем оставаться таинственным треугольнике в просторах Атлантики, с упоминания о котором мы начали наше письмо. Лента, в которой принимала участие Ким Новак, действовала на нервы; она представляла собой некую смесь мистических ужасов «Изгоняющего дьявола», страсти вокруг которого к тому времени уже поутихли, и необъяснимых таинственных фактов. Авторы «Дьявольского треугольника» предлагали наиболее примитивное — «сатанинское» — решение загадки. И зритель охотно его принимал: с «потусторонним» легче иметь дело, поскольку оно изначально необъяснимо, а разнообразные научные или фантастические теории и гипотезы нуждаются в разумных доводах...

В связи с «бермудским треугольником», именуемым «пропащим местом», «заколдованным морем», «сумеречной зоной» и «портом пропавших кораблей», говорят о чем угодно: об искривлении пространства и времени, об обратной гравитации, о лазерах исчезнувшей цивилизации атлантидов, о черных провалах в космосе, о «летающих тарелках»...

Насколько все это соответствует истине — вопрос для «промышленности развлечений» второстепенный или даже десятистепенный: важно, что сегодня обыватель это «покупает». И вот уже по телевидению идет передача под названием «Неопознанные летающие объекты: хотите верьте, хотите нет» — скептики против энтузиастов. Си-Би-Эс делает телефильм «Чудовища! Тайна или миф?» — о гипотетическом обитателе шотландского озера Лох-Несс и о «снежном человеке». И далее—в том же духе.

Приключенческо-экзотический жанр на экранах Америки претерпел значительную метаморфозу: продолжая — неактивно — существовать в своем первозданном виде, он, через поток лент о подвигах библейских героев и римских легионеров, через псевдоисторические фильмы-гиганты, эволюционировал, в конечном итоге, к тем же «картинам-катастрофам». А вместе с жанром «путешествовали» и актеры. Наиболее характерен, пожалуй, пример Чарлтона Хестона: в 1954 году он снялся в ленте «Тайна инков» — название само говорит за себя; затем в картине на библейский сюжет—«Десять заповедей». В 1959 году на экраны вышел бестселлер года, «гигант» «Бен-Гур», где Хестон исполнял главную роль. Затем он снимался в таких лентах, как «Планета обезьян», «В недрах планеты обезьян», «Человек из Омеги», «Похищенный в воздухе» и «Сойлент грин». И, наконец, «Аэропорт-75» и «Землетрясение», типичные «фильмы-катастрофы». В последней ленте, повествующей о землетрясении в Лос-Анджелесе, на фоне рушащихся зданий и высотных автострад Хестон мечется по экрану, спасаясь и спасая, и гибнет в финале, как и герой Джина Хэкмана в «Одиссее «Посейдона». Напряжение в зале нагнетается заранее—перед демонстрацией зажигается табло: «Администрация кинотеатра не несет ответственности за физическую или эмоциональную реакцию отдельных зрителей». Покорный воле создателей зрелищ, вызвавших к жизни стихию на экране, зритель воспринимает ловко отобранную информацию под грохот специальной аппаратуры, создающей шумовые эффекты — даже пол вибрирует под ногами сидящих в кинотеатре. А на следующий день в утренней газете он прочтет о третьем по счету за последние 24 часа землетрясении в южной части Калифорнии, причинившем

«Молодой Франкенштейн», режиссер Мэл Брукс

«незначительный ущерб»,— ничего особенного, уверяет репортер: всего лишь 4,7 балла по шкале Рихтера. А «Нью-Йорк таймс» поместит целую статью, рассказывающую о системе раннего оповещения о подземных толчках, и читатель вспомнит, что в ужаснувшей его картине молодой ученый также с точностью до часа предсказывал катастрофу...

И опять американец попадает в некий замкнутый круг, где его держит в постоянном напряжении цепь странных и непонятных—расцвеченных бойкими репортерами и кинематографистами — сплетений жестокой реальности окружающего мира и вымысла, «ужасных грез». Творцы «промышленности развлечений» буржуазного общества ведь все чаще выступают как некие оракулы, чьи мрачные предсказания вот-вот должны сбыться, и — как всем доступные утешители...

...Глаза американца скользят по книжным витринам и останавливаются на томике известного фантаста Айзека Азимова — «Земля: наш переполненный космический корабль», 156-й по счету книге автора. Речь идет о серьезной мировой проблеме — перенаселении планеты. Каждый день на земном шаре нас становится на 200 тысяч больше. Если так будет продолжаться, в 2001 году число людей достигнет 7 миллиардов. Реально ли это? Да. А вот катастрофа ли это? И что следует предпринять?

Поток достоверной информации, перемешанной с изощренными спекулятивными измышлениями, рассчитанными на то, чтобы поразить воображение обывателя, захлестывает читателя. Люди теряются, происходящее вокруг кажется нереальным: слишком уж реальное порой похоже на то, что происходит в кино... В июне 1975 года на экраны Нью-Йорка вышел, наконец, фильм Стивена Шпильберга «Челюсти», о котором столько писала американская пресса еще во время съемок. Фильм поставлен по одноименному бестселлеру Питера Бенчли (сценарий Бенчли и Карла Готлиба). «На острове было все. Ясное небо. Нежный прибой. Мягкая вода. И люди стекались туда каждое лето. Это была прекрасная кормушка». Рекламная эта фраза, несколько раз варьировавшаяся, всегда сопровождалась эффектной иллюстрацией — разинутая во всю ширь громадная пасть акулы.

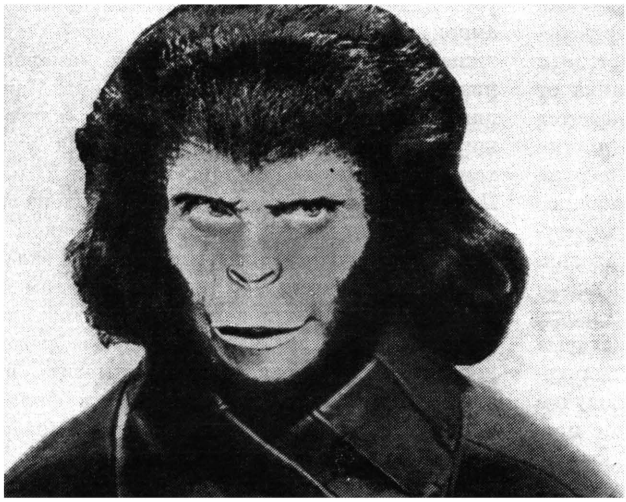
Содержание ленты коротко сводится к следующему. В разгар летнего сезона в прибрежные воды модного курортного местечка заплывает восьмиметровая акула-людоед. Чудовищная рыбина нападает на неосторожных

пловцов, перекусывая их пополам, отгрызает им руки и ноги, целиком заглатывает детей... Городские власти в панике: доходы от приезжих — важная статья муниципального бюджета, и если туристы узнают о грозящей им опасности, пляжи опустеют, а прибыльный сезон обернется сплошными убытками. Но пока мэр и его коллеги пытаются скрыть ужасную новость, акула продолжает свою кровавую охоту. В принципе, сюжет содержал зерно хотя и ограниченного по смыслу, но все же не лишенного социальной мотивировки конфликта: «отцы города» пренебрегли своим долгом ради финансовой выгоды — и ни в чем не повинные люди стали жертвой их преступной недобросовестности. Однако эта мысль, едва наметившись, уходит в песок, подобно волнам ласкового летнего прибоя на экране, а на поверхности остаются только натуралистические подробности «фильма-кошмара», «склеенного» изобретательно, в цвете, с использованием наиболее впечатляющих возможностей современной кинотехники. Но оттого — еще более отвратительного, тошнотворного, вызывающего в зале то же состояние коллективного психоза, каким сопровождалась демонстрация пресловутого предшественника «Челюстей», картины «Изгоняющий дьявола». «Челюсти», строго говоря, не относятся к жанру «картин-катастроф»: масштабы фильма Стивена Шпильберга скромнее, не тот «разгул стихии». Это скорее технически усовершенствованная модификация фильмов ужасов с жизнеподобно заземленной фабулой. Однако сам факт появления такой ленты, история ее постановки, система рекламы и организация проката (фирма «Юниверсал» затратила на телевизионную рекламу «Челюстей» 700 тысяч долларов и выпустила фильм одновременно в 450 кинотеатрах страны!), громадные очереди у касс, которые собирает этот боевик, наводят на мысль о том, что «картины-катастрофы», вроде «Землетрясения» или «Многоэтажного ада», и «фильмы-кошмары», вроде «Челюстей» или «Дьявольского дождя» (рассказ о том, как в служителя церкви вселился дьявол) — явления одного порядка. Вызывая у зрителя чувство страха, мистического ужаса, шока, они призваны элиминировать остроту «социальной напряженности» в обществе, вызванной не сенсационными пожарами и кораблекрушениями, не таинственной «нечистой силой», вселяющейся в людей помимо их воли, не коварством стихии, а вполне реальными и объяснимыми в категориях экономики, политики, социологии причинами, обусловившими сегодня глубокий кризис буржуазного мира, принимающий всеобщий характер. Ведь как раз этих причин создатели кинематографических кошмаров и катастроф и предпочитают не касаться...

Классификационный совет отнес картину «Челюсти» к либеральной категории «РХУ» (разрешено практически для любой аудитории), но снабдил ее все же предупреждением: «...Возможно, слишком насыщена для подростков»...

Интересно, в какую категорию попадет лента под названием «Дамон», снятая по первому роману Терри Клайна, который было решено экранизировать еще до того, как книга появилась в продаже (режиссер Жаннот Шварц). «Дамон» —фантастическая история о необыкновенном мальчике, находящемся под наблюдением врачей-специалистов. Он развит не по годам, умеет читать мысли и... убивает растения своим прикосновением. Реклама студии «Парамаунт», осуществляющей постановку, обещает, что тайна мальчика будет раскрыта и «потрясет и ужаснет» человечество. Снова — «потрясет и ужаснет»!

Модное и прибыльное направление в американском коммерческом кинематографе вовлекает в свою орбиту и некоторых способных постановщиков, которые раньше более требовательно подходили к выбору тематики снимаемых ими фильмов. Отто Преминger, известный своей экранизацией повести Франсуазы Саган «Здравствуй, грусть» (1958) и картиной «Совет и согласие» (1962), умеренно критиковавшей американскую политическую систему, собирается теперь ставить фильм по роману Самнера Эллиота, вышедшему в начале 1974 года, «Неумолимое движение». Это рассказ о женщине в Америке 1995 года..



«Планета обезьян», режиссер Ли Томпсон

В фильме — ее последний день, ибо по закону 65-летние умирают: планета перенаселена. Действие ленты происходит в Нью-Йорке, и в этой связи невольно приходит на ум сравнение с картиной Ричарда Флейшера «Сойлент грин» (мы писали о ней в апрельском номере журнала в 1974 году), где события также разворачиваются в американском «городе будущего». Это уже катастрофа в перспективе...

Многие «фильмы-кошмары» внушают людям мысль, что зло в них самих, что это они «одержимы», а социальные условия жизни здесь ни при чем. Картина «Изгоняющий дьявола» (о ней мы уже рассказывали на страницах журнала), пользовавшаяся огромным успехом, давно не демонстрируется, скажем, в Нью-Йорке. И шумиха вокруг этой ленты тоже смолкла. Но явление осталось. Американцы продолжают «общаться с сатаной».

Сотни тысяч их — бизнесменов, домашних хозяек, не говоря уже о служителях культа,— полагают, что демоны населяют Америку, обитают в каждом, и что их следует время от времени изгонять. Этот феномен находится уже за пределами религии как таковой; он своеобразное «цивилизованное язычество», которое множество людей «исповедуют» чуть ли не в каждом большом городе Соединенных Штатов. Многие деятели церкви без энтузиазма относятся к движению — уж очень это все, с их точки зрения, «не ортодоксально» (впрочем, единого мнения на этот счет у церковников нет: в Чикаго, например, в одной из церквей священники совершают обряд «изгнания» почти после каждой службы), а специалисты-медики называют явление «интересной фантазией». Так или иначе, все большее число американцев начинает относиться к мысли об «изгнании сатаны» серьезно, что получает свое отражение и в литературе и в кино. В книжных магазинах бойко расходятся пособия по «демонологии» и оккультным «наукам», полки пестрят такими, например, названиями: «Власть над демонами», «Вторжение из мира духов», «Может ли в христианина вселиться дьявол?», «Поцелуй сатаны» и т. п. На экранах Америки в 1975 году с успехом шла лента «Эбби», «черный» вариант (в США целая сфера кинобизнеса специализируется на картинах, сделанных в расчете на негритянскую аудиторию) «Изгоняющего дьявола». Промелькнуло несколько новых картин о знаменитом вампире Дракуле. И можно назвать буквально десятки фильмов, где «мистическое» вкраплено в, казалось бы, нейтральные сюжеты.

«Уверовавших же будут сопровождать сии знамения: именем Моим будут изгонять бесов, будут говорить новыми языками». Эти пророчества из «Святого благовествования от Марка» в сегодняшней Америке сбываются по-разному: одни «изгоняют бесов», а другие «говорят новыми языками». Широкое распространение получили оккультные «науки», не могут пожаловаться на отсутствие клиентуры и многочисленные оракулы — от гадалок-«любительниц» до предсказателей, якобы пользующихся новейшими достижениями астрономии и даже компьютерами. Некоторые из них, кстати, избрали местом своей практики Голливуд: их предприятия благополучно процветают здесь, в близком соседстве с пресловутой американской «фабрикой грез». А поклонники «спиритизма» утверждают, что, изучая «сверхъестественные аспекты христианства», они помогают его противоборству с «сатанизмом», другим чрезвычайно распространенным в США культом.

Поклонники дьявола или бога, конечно, считают себя идейными противниками, но их объективно объединяет нечто общее — неудовлетворенность действительностью, выливающаяся в пассивный и путаный поиск «лучшего мира» за пределами реального. Но и там они не находят ответа на вопросы, мучающие их. А бизнесмены от кино предлагают, в свою очередь, все новые варианты «эскейпизма». Мелькнула на экранах США лента Брайана де Пальма «Райское привидение», «рок-мюзикл» — фильм с популярным Полем Уильямсоном, сыгравшим «злого» импресарио, который продал душу дьяволу в обмен на вечную молодость и успех в индустрии музыки. Став знаменитостью, он, соответственно, стал покупать души молодых талантов.

Музыкальные картины, пародирующие «катастрофы» при помощи рок-н-ролла, уживаются на экране с другими фильмами, тоже содержащими элементы пародии. Так, известный режиссер Мэл Брукс снял ленту «Молодой Франкенштейн»: ее герой, в отличие от своего «ужасного» предка, описанного Мэри Шелли и неоднократно появлявшегося на экране (начиная с 30-х годов, когда пришел в американское кино знаменитый актер-«чудовище» Борис Карлоф), полностью «американизирован» и действует в наше время. Комедия, сделанная Бруксом в таком «ключе», когда страшное — смешно, пользуется успехом. Не меньшую аудиторию собирал в Нью-Йорке фильм Ли Томпсона «Перевоплощение Питера Прауда» с Майклом Саразаном и Дженифер О'Нил в главных ролях. Рекламная фраза картины — «предположим, вам известно, кем вы были в прежней жизни,.. что тогда?» — избавляет нас от пересказа сюжетного приема. Интересно лишь отметить, что сверхъестественное переплетается в фильме с «детективными» моментами; иначе говоря, синтез развлекательно-приключенческого и мистического продолжает обретать новые формы. Режиссер Ли Томпсон, кстати, известен и как автор нескольких фильмов из так называемой «обезьяньей» серии, посвященной приключениям астронавтов, попадающих в будущее Земли, населенной цивилизованными обезьянами и людьми-дикарями. Поставленная еще в конце 60-х годов картина «Планета обезьян» (по известному фантастическому роману французского писателя Пьера Буля) пользуется в США исключительной популярностью и у детей и у взрослых. Учитывая отклики зрителя на эту «фантастическую катастрофу», студия «20-й век — Фокс» пустила сюжет в оборот. В 1973—1975 годах на экранах Америки шли продолжения «Планеты обезьян»: «В недрах планеты обезьян», «Побег с планеты обезьян», «Сражение за планету обезьян», «Захват планеты обезьян». В 1975 году к этой кампании присоединилось и телевидение: кроме показа кинофильмов, названных выше, была снята специальная телесерия, основанная на приключениях тех же героев. Рекламные мероприятия, включающие появление в магазинах целого ряда товаров с изображением «будущих властителей Земли», разворачивались под общим лозунгом: «Приобщись к обезьянам!». Конечно, дети составили основную аудиторию этой «находки» американского кинобизнеса. А вот взрослым американским зрителям приходилось слож-

нее: ко многим вопросам, ответы на которые они искали и не находили, «киноэксперты» добавили еще один пессимистический взгляд на будущее человечества, еще одну «катастрофу», которая, якобы, ждет человечество в будущем. Параллельно американская пресса сообщала о достижениях ученых: обезьяну Лану научили «говорить», общаться с помощью «неголосовых» устройств. По развитию она даже достигла уровня двухлетнего ребенка, знает названия шести цветов и определяет их... По 13-му каналу телевидения прошла восьмая документальная лента Фредерика Вайзмена «Примат» — об опытах на обезьянах. Кстати, детям на этот раз передачу смотреть не рекомендовалось. И не зря: среди части аудитории она вызвала своего рода панику... Впрочем, за умеренную плату (в самом конце жизненного пути, когда земные часы сочтены) американец может найти «успокоение». В одном из февральских номеров журнала «Тайм» в 1975 году появился материал, озаглавленный «Смерть не в одиночку»: читателю сообщалось, что в Лос-Анджелесе создано новое деловое предприятие, компания «Трешхолд», сотрудники которой за 7 долларов 50 центов в час помогают умирающим «коротать» последние мгновения их жизни. Эти профессионалы от смерти, прошедшие специальную подготовку, могут, как сообщалось, стать умирающему «самым близким человеком» и с чувством выполненного долга в конце «сеанса» закрыть ему глаза. Это как отпущение грехов, как еще один способ побега из катастрофически неблагополучного мира...

●

Перемежая фантазию и факты, вновь и вновь звучат «голоса», предлагающие американцам новые теории, которые спасут их от «неминуемого». В широко изданном справочнике «Религиозные движения в современной Америке» — в одной из статей, посвященных спиритизму и «неовосточному мистицизму», делается попытка объяснить, куда же идет американская нация, какой она станет завтра. Оказывается, что «те, кто общается с духами и знает, что надо быть терпимым, прилежным, искать не удовольствий, а знаний, быть оптимистом и пытаться найти себя, могут стать технократами завтрашнего дня». Итак, по мнению специалистов в области «американской души», то, что началось, как восстание против «автоматизированной культуры», может вылиться в единение с ней — надо лишь «прислушаться к голосам» из потустороннего мира. Эта фантастическая путаница, похожая на еще одну опасную игру, оснащенную в век развития технологии всякими эффектными новинками, увлекает американского обывателя. Естественно, что литература и кинематограф тоже не проходят мимо подобных явлений, больше того, они отражают их при многократном увеличении. В «бермудском треугольнике», где мысленно плутает американское общество, как и в таинственном пространстве Атлантики, бесследно исчезают приметы реальности, они растворяются в искусственно созданной таинственности, их вытесняют тщательно продуманные кошмары, и человеческое сознание как бы переносится в иную, вырванную из действительности, систему пространственно-временных координат.

«Фильмы-катастрофы», «фильмы-кошмары» с их сенсационной масштабностью, с их пристрастием к невероятному, ужасающему, мистическому — при всем внешнем разнообразии сюжетов, постановочных приемов и композиционных схем — представляют собой довольно цельное, в социально-историческом аспекте, направление в развитии буржуазной «массовой культуры», ориентированное отнюдь не только на повышение рентабельности «фабрики развлечений». Учитывая, что люди, живущие в буржуазном обществе, испытывают страх, тревогу, неуверенность в завтрашнем дне,— кино западного мира усиленно (это особенно заметно на примере кинематографа США) эксплуатирует это состояние общества, уводит человеческую мысль в сторону от его подлинных причин, заключенных в самой природе капитализма.

Нина Зархи

«О, счастливчик!», фильм Линдсея Андерсона

«О, счастливчик!»
Автор сценария Дэвид Шервин. Режиссер Линдсей Андерсон. Оператор Мирослав Ондричек. Композитор Алан Прайс. Художник Алан Уитни. «Уорнер Бразерс», США.

Фильм «О, счастливчик!» вызвал у нас много откликов после успеха на Каннском фестивале 1973 года. Не так давно картина прошла по нашим экранам, вызвав живой зрительский интерес и споры. Поэтому нам кажется, что и сегодня стоит вновь обратиться к этому яркому и сложному произведению западного кинематографа.

«...Все будут прилично одеты и сыты... возникнет страшная картина всеобщей отчужденности — такая жизнь, в которой... «все будут счастливы», но только без чувства, без разума и без любви». Кажется, что этот апокалиптический прогноз модного американского философа Эриха Фромма известный английский режиссер Линдсей Андерсон спроецировал в современность. Чтобы понять его фильм, надо учесть, что Андерсон намеренно, даже подчеркнуто пренебрегает причинно-следственными связями, опускает и предысторию конфликта и «историю болезни» героя: он сразу ставит нас перед ситуацией предельной, освобожденной от бытовой конкретности, психологических мотиваций и хитросплетений житейских случайностей.

Режиссер прибегает к «беззащитной» обнаженности притчевой конструкции, чтобы максимально обострить свою позицию в борьбе с коррупцией, жестокостью, лицемерием, чтобы подчеркнуть свое осуждение общества, в котором деформированы и разрушены живые человеческие связи. При этом он демонстративно опирается на классические английские литературные традиции: сюжет фильма строится как история паломничества юного Майкла Трэвиса, позволяющая дать «сколки» со всех сторон жизни современной Англии. И в этом он напоминает сюжетную структуру романов Смоллета, «Тома Джонса, найденыша» Филдинга, «Барри Линдона» Теккерея. Словно бы апеллируя к памяти своего зрителя, к его историко-культурной эрудиции, Андерсон включает в «Счастливчика» знакомые по просветительским романам фабульные ходы, мотивы дорожных странствий, неожиданных встреч, испытания тюрьмой, отверженностью, предательством. И даже венчающая мытарства авантюрного героя обязательная счастливая развязка — получение наследства, выгодная партия, воссоединение с любимой — имеет свой пародийный парафраз в «хэппи энде» фильма: Мика неожиданно пригласят сниматься, он станет кинозвездой.

Авантюрная традиция очень нужна поэтике Андерсона. Герой — путешествующий простак, «Кандид» — не создает ситуации, не влияет на ход событий, ибо программно не наделен своим, неповторимым, особенным. Подобно лакмусовой бумажке, он призван проявлять особенности окружающих. Отсутствие яркой, активной характеристики главного героя в идейном контексте фильма выполняет функцию специального обличения, но об этом — дальше.

Активизируя известное, традиционное — коллизии, ситуации, типажи, канонизированные английским романом, — Андерсон создает своеобразную систему легко узнаваемых «знаков». Они-то и формируют самый первый «виток» пружины фильма — его поэтики, — помогая восприятию всей сложной идейно-философской и художественной конструкции.

●

«О, счастливчик!» принадлежит к категории фильмов, для постижения глубинного смысла которых особенно необходим тщательный анализ формы. Тайну авторского замысла мы откроем, только если постигнем принципы поэтики картины — организация материала у Андерсона необычна и в высшей степени функциональна.

Вспомним некоторые характерные типологические черты, роднящие многие классические романы и показательные для английского реалистического искусства в целом: приоритет социально-бытовой конкретности над отвлеченными философскими абстракциями, выход за пределы жестких рационалистических построений — в свободную даль спонтанно развивающегося сюжета. Так строится и притча, рассказанная Андерсоном. Поэтому-то она и рождает аналогии не с притчами Дюрренматта, Фриша или Антониони, а с романами Ивлина Во, с пьесами Ардена и Симпсона, Пинтера и Осборна, Болта и Оуэна. Горький юмор, сочная жанровая живопись, забота о том, чтобы у каждого персонажа, даже проходного, был свой «конек», делающий его не просто узнаваемым, а острохарактерным, запоминающимся, — все это

свойственно поэтике фильма Линдсея Андерсона и не разрушает при этом ее аллегоричности. «О, счастливчик!» — фильм, претендующий на универсальность, на всеобщность рассказанной в нем истории. Мир ленты Андерсона — это мир в его определяющих ипостасях. И чтоб яснее предстала жестокость этого мира, его уродство, лицемерие и аморализм, режиссер подчеркивает не индивидуальные, а общие, категориальные свойства персонажей и ситуаций, не то, что является изменчивым, случайным, частным, а то, что составляет квинтэссенцию, некий — постоянный и устойчивый — «концентрат». Конечно, образ действительности из-за этого не лишается плоти, не превращается в голую схему: зрители уходят из кинотеатра, унося с собой живое чувство современной Англии, живое представление о людях, увиденных на экране.

Говоря о близости Андерсона национальным литературным традициям, мы не зря связали его творчество с именами «осборновцев» — Андерсон пришел в искусство в те же годы, что и «сердитые» драматурги. Он возглавил группу «Свободное кино», участники которой вместе с театром «кухонной раковины» (так уничижительно именовали «рассерженных» английские снобы) прорвали рутину салонного искусства, принесли зрителю горькую правду о его жизни, разбудили спавшего обывателя отчаянным криком оскорбленного героя с рабочих окраин. Коллеги и единомышленники режиссера — Ричардсон, Рейш, Флетчер, Брентон, Лассали — считали его своим идеологом. Андерсон писал статьи и манифесты, снимал документальные фильмы (показательно название серии лент, созданных «Свободным кино»,— «Смотри на Англию»), ставил спектакли. И, наконец, уже зрелым мастером, пришел в игровой кинематограф.

Его фильм «Такова спортивная жизнь» (1963) не только привлек к себе всеобщее внимание, но и сыграл важную роль в эволюции английского кино. Критик Д. Шестаков справедливо назвал его последней точкой на взлете английской «новой волны». Точка эта была поставлена в конце наиболее плодотворного этапа поисков английского реалистического фильма, строящегося на конфронтации унылой пошлости регламентированной жизни и ненаправленного бунта «сердитого» индивида. В картине «Такова спортивная жизнь» Андерсон довел это противостояние до безысходно трагического предела.

Регбист Фрэнк Мэчин — фигура зловещая. В кузнице буржуазной жестокости его сила, хватка, воля, даже обаяние были отлиты в формы чудовищно уродливые, устрашающие. И в этом смысле герой Андерсона стал одним из первых в той галерее образов бездуховных дикарей, близких к типу «человека-зверя», которые с конца 60-х годов начали — на сцене и на экране — неистово крушить все вокруг, посягая не только на буржуазный здравый смысл и официальные догматы, но и — в не меньшей мере — на нормы гуманистической морали. Однако герой «Спортивной жизни» еще тесно связан с героями «новой волны»: его ярость была проявлением бессилия искалеченной и поруганной личности. Мэчин вел свою родословную от осборновского Джимми Портера, протестующего, неприкаянного, болезненно нервного и глубоко страдающего. Ставшее расхожей цитатой восклицание Мэчина «Я хватаю жизнь за горло» было не чем иным, как углублением и развитием экстатического портеровского «Аллилуя! Я — живой!». Прорвать анонимность «полужизни» можно, лишь разрушив собственную анонимность, не только яростно отстаивая свою человеческую неповторимость, но и эпатируя этой своей непохожестью окружающее царство обезличенной цивилизации. Диалектика уродливого и привлекательного, «зверя» и человека, силы и слабости, самоуверенности и страха, в конечном счете, сосредоточивается в формуле «вины-беды» героя. Этой формулой — на во-

Майкл Трэвис — М. Макдоуэлл

просительной ноте — и обрывается трагический фильм Андерсона, с безжалостной определенностью заявивший: эта жизнь (английское название — «Эта спортивная жизнь» — точнее соответствует интонации авторов) жестока и страшна, и нет из нее выхода ни в отвлеченных безжизненных абстракциях «святой» Маргарет Хэммонд, ни в бесцельном исступленном бунте аморалиста Фрэнка Мэчина.

Между первой и последней картинами Линдсея Андерсона — неспокойное десятилетие. Режиссер не отменил своего первоначального вердикта: в новом фильме он выносит «этой жизни» еще более суровый приговор. Теперь он не оставляет никаких иллюзий, никакой альтернативы. Мир запрограммированных жестокостей запрограммировал и осуществил самую страшную из них: он интегрировал всех людей и каждого в отдельности, он лишил и жизнь и искусство подлинного героя с противоречивым, сложным и неповторимым характером, он перемешал «конформистов» и «бунтарей», «надзирателей» и «поднадзорных», «свободных» и «несвободных».

Герой «Счастливчика» — если не антитеза герою «Спортивной жизни», то совсем другая его ипостась. Тот главным злом считал анонимность существования, этот — персонификация, «знак» этой анонимности. Фрэнк Мэчин — бывший шахтер — вступал в игру, которая была для него лишь необходимой преамбулой к жизни; Майкл Трэвис — человек без прошлого — не знает жизни вне игры. Герой Андерсона — автора «Спортивной жизни», этого самого «сердитого» фильма «сердитых» — идет к успеху и обеспеченности ради самоутверждения, самовыражения, ради всего того, что в свое время Пушкин собрал в емком определении «самостояние» личности. Герой Андерсона — автора язвительного, едкого трагифарса «О, счастливчик!» — «стремится к преуспеянию» ради самого преуспеяния, ради того, чтобы из «анонимной» бедности подняться к «анонимной» роскоши.

●

У нас еще будет необходимость сказать много нелестных слов в адрес героя, а пока зададимся другим важным вопросом. Кто же сегодня противостит у Андерсона обезличенности и законопослушности буржуазного мира? Сам автор, он один. И для того, чтобы мы это сразу же поняли — а это очень важно для постижения концепции фильма,— режиссер открыто включает самого себя в течение экранного повествования. Он остраняет происходящее, подчеркивая при помощи ряда выразительных, точно действующих акцентов, что судит о нем не как участник, хотя бы и «несогласный», а как находящийся по другую сторону баррикады. Он не только не втягивается в то увлекательное зрелищное действо, которое сам с такой фантазией замыслил и сотворил, но даже удаляется от него на некоторую дистанцию — как сделал бы Брехт. Более того, он хочет, чтобы и мы не очень-то втягивались в происходящее на экране. Ведь в основе взаимоотношений фильма и зрителя на этот раз должна лежать зрительская трезвость, «неподкупность», позволяющая судить обо всем со стороны.

В «Спортивной жизни» мы многое видели глазами Фрэнка Мэчина, недаром в фильме возник такой финал — зловещий, вызванный не только авторской концепцией реальности, но и логикой движения и внутреннего состояния самого героя. Фильм завершается увиденной глазами Мэчина замедленной съемкой спортивной схватки. И этот еле поворачивающийся клубок тел, эти искаженные яростью лица, этот замедленно — как во сне — нарастающий и потому особенно нелепый азарт боя окончательно открывает нам лицо героя, до конца объясняет его агрессивность и озлобленность, его невысказанную тоску. Не только спортсмены там, на поле, а и все люди видятся Фрэнку Мэчину в пароксизме уродливой агонии, словно клубок ядовитых змей, которых не разорвать никакой силой, так самозабвенна, ожесточенна, судорожна их слепая ярость друг к другу. Мы невольно сострадаем тут Мэчину, ибо как же должно быть страшно ощущать себя один на один с такой жизнью!

Если Мэчин имел право — он был личностью — на то, чтобы «эту спортивную жизнь» мы увидели его глазами (почти вся картина построена как цепь его воспоминаний), то Трэвис такого права не заслужил. У него нет своего взгляда на мир, нет и своего лица. Мик ведь не только говорит, но и мыслит штампами. Он одушевленный стереотип, говорящее и двигающееся клише. Он пуст, пуст настолько, что легко «заполняется» любым содержанием. Эластичность его поразительна, он легко принимает форму, потребную в данный момент. Вспомним в этой связи эпизод (в «Счастливчике» нет ничего случайного, в нем каждая деталь осмыслена), когда портной, сняв с манекена костюм, надевает его на Мика. С манекена — а сидит как влитой! А потом в шкафу у случайной знакомой герой найдет еще чей-то костюм, и он опять будет ему как раз впору. Ему ведь все впору, все по душе. Для него не суще-

ствует проблемы адаптации, поскольку в том мире, где он функционирует, нет таких вещей, которые воспринимались бы им как вещи «с чужого плеча». Одежда и идеи, женщины и чувства, постели и профессии — все у него заимствованное, и в то же время все это уже не чужое, все это — его. Но только на то время, пока он это «носит». Он никто, он чистый лист бумаги, на котором каждый может написать все, что угодно. Это высший тип духовной м и м и к р и и, очень удобный тому обществу, которое его породило. Он меняет цвет, смысл, форму на потребу и в зависимости от смены места и образа действия в окружающей его жизни. Он не несет в себе ничего личного, собственного, потому что мир не в состоянии этим личным воспользоваться. Он вне добра и зла. И может в разных обстоятельствах принимать полярные выражения. Обстоятельства для Мика — заказчик. Он обладает таким подвижным механизмом перестройки, что адекватен всякой возникающей ситуации, он е е образ, ее форма. Но это не актерская способность принимать каждый раз новые личины — превращения Мика не целенаправленны, для него это не игра, это свойство его бессознательного организма.

Обезличенность, духовная нищета, потеря человеком ощущения своего собственного «я» — все это грозные реалии буржуазной современности, уходящие корнями в самые о с н о в ы общества отчуждения. Недаром литература, театр, кинематограф последнего двадцатилетия так чутко отозвались на эти реалии, провозгласив «смерть героя» и рождение антигероя.

Антигерой проявлял себя в английском искусстве в разных своих ипостасях, иногда — расщепленным на «хозяина» и «слугу», как в кинематографе Джозефа Лоузи, иногда — застывшим в драматической дисгармонии, как в романах Алана Силлитоу или в пьесах Джона Осборна. Андерсон заострил до гротеска о д н у грань такого характера, сконструировав «человека без качеств». Предложенная австрийским писателем Музилем в период духовного кризиса, охватившего европейскую интеллигенцию после первой мировой войны, модель эта была особенно последовательно принята на вооружение именно в Англии. Если движущим нервом первого героя Андерсона было самоутверждение, то у героя его последней картины им стало самоуничтожение. Между этими полюсами — опыт десятилетия, принесшего «незавербованной» буржуазной интеллигенции острую горечь и разочарование, вызванные осознанием, что выхода из тупика нет.

●

Старая Англия — страна викторианской благопристойности, респектабельной светскости, «причесанности» мыслей, чувств, привычек, страна, где, по ироническому замечанию одного из героев Копса, даже поля заасфальтированы, — эта Англия не раз высмеивала мечту добропорядочного буржуа о том, чтобы все жители Соединенного королевства наконец покорно и удобно разместились в единой графе «средний англичанин». Бравые ревнители официального здравого смысла в пьесах Шоу, поражавший своей заурядностью Эвримен («Каждый человек» или «Всечеловек») у Пристли, мистер Винтик в «Сне Питера Мэнна» Копса, «Человек просто» у Болта, «Спаренное зверье», «Слизняки», «Люди-фикс» в драмах Осборна, цивилизованные кретины знаменитого кинокомика Терри-Томаса — все они братья счастливчика Мика из последнего фильма Андерсона. Но он уже не просто винтик, он метафора «винтицизма» как некоей социальной закономерности, ее апофеоз и необходимый итог.

Фильм «О, счастливчик!» строится так, что мы узнаем о герое только то, что непосредственно дано в смене сюжетных ситуаций. За скобки, в «подтекст» ничего не выносится. У героя нет никакого прошлого, никакой биографии. Не много отпущено ему и текста: пять-шесть штампов, не больше. Не фиксированы и какие-либо особые, именно ему присущие подробности поведения, нет и традиционного — даже для второстепенных персонажей английской литературы и драмы — собственного «конька», причуды, излюбленного словечка, прихоти, нет, словом, никаких «особых примет». Если, конечно, не считать одну-единственную черту, выделяющую его среди соучеников, будущих коммивояжеров: он умеет великолепно улыбаться. Но и тут режиссер и актер спешат оговориться: этот «конек» — не личное «изобретение» героя, такую улыбку «отрабатывает» на лице каждого служащего отдел рекламной информации, возглавляемый стареющей, но очаровательной миссис Глорией Роу (ее играет Рэйчел Робертс, она, как и остальные актеры фильма, — постоянная участница андерсоновской киногруппы). «Улыбнитесь, мистер Макинтайр! Улыбнитесь, мистер Сполдинг!» В царстве запрограммированности «конек» тоже запрограммирован. «Улыбнитесь, мистер Трэвис!» Мистер Трэвис и улыбается—только лучше, зазывнее других.

Тут мы вплотную подошли к одной очень важной проблеме: все, что мы выше говорили о герое фильма «О, счастливчик!», может быть понято и правильно оценено в связи с тем м е т о д о м конструирования, который

предлагает автор. Режиссер не потому не показывает нам индивидуальные, «от папы-мамы» свойства своего героя, что его изначально, так сказать, программно, не интересует, умен или глуп, жесток или добр, лжив или честен Майкл Трэвис. Ему не важно даже, порочен тот или невинен: Мик намеренно помещен режиссером вне нравственных оценок и характеристик.

Со школьных лет нам известно: психологическая полнокровность обрисовки характеров не мешает им нести свойства высокохудожественной типичности. Но у Андерсона в «Счастливчике» иная установка. Он не хочет индивидуализировать образ, в котором зритель должен увидеть не этого Мика, а как бы «визитную» карточку общества потребления. Это муляж, полый внутри — одна оболочка. Мика даже конформистом не назовешь, потому что конформизм предполагает какое-то усилие: надо что-то подавить в себе, чтобы адаптироваться, раствориться в окружающем. «Растворенность» присуща Мику изначально, она у него врожденная. Общество формирует его на наших глазах, потому что он уготован для этого на стадии генотипа. Намеренно отказываясь от психологизации, Андерсон создает не типический характер, а социальный типаж.

Такой метод создания образа вполне соответствует всей конструкции фильма. Фильма-притчи. Фильма, в котором рассказывается назидательная история о некоем человеке общества потребления, человеке вообще, интересующем нас со стороны автоматизма своей социальной судьбы. Вовлеченный в сумасшедшую гонку — за фикцией, за мифом, за миражем, — в эту бессмысленную круговерть, он обречен до конца дней своих гнаться, спешить, обгонять других. Бежать по кругу.

О беге по кругу поет в фильме певец-комментатор и участник событий (А. Прайс): «Лошади бегут по кругу, и если отстанешь ты, значит, в гонке первым буду я».

Замкнут — не разорвешь — круг жизни. Замкнута и жесткая — «хороводная» — структура фильма. Его философская концепция не прячется в подтексте. Она в открытую определена конструкцией всего фильма, она подчеркнута строением каждого эпизода, всей формальной организацией сюжета.

Все эти черты, ставшие в «Счастливчике» формообразующими, фундаментальными, наметились уже в работах, последовавших за «Спортивной жизнью». Так, «Белый автобус» (1966) был выстроен как сатирическая фантазия-гротеск. В истории о мэре провинциального английского городка, хвастающего перед туристами его убогими достопримечательностями, отчетливо видна тенденция представить викторианскую провинцию как модель английской «островной» провинциальности. Да и в «Спортивной жизни» дымный фабричный городишко был не только реальной средой, объясняющей характер героя и его судьбу, но и символом всей Англии, моделью такой жизни вообще. В театре и в кино — в фильмах Ричардсона, Рейша, Шлезингера, в пьесах Осборна, Пинтера, Копса, Ардена—реалии повседневности всегда переосмысленны: тюрьма, фабрика, мюзик-холл, казарма, колония, притон, трущобы значат в трактовке представителей английской «новой волны» больше, чем они означают эмпирически, это всегда еще и модель социальной структуры общества, метафора его сущности. И регби в картине Линдсея Андерсона— с его азартом и жестокостью, освященной правилами,—«прочитывался» не в параметрах бытовых осмыслений, а тоже обобщенно: как модель отношений, характерных для общества в целом. Герой наблюдал лишь «эту спортивную жизнь», зритель же делал выводы, далеко выходящие за границы его опыта.

Еще более открыто тяготела к поэтике притчи картина «Если бы...» (1968). Здесь школа, с ее показной респектабельностью и страшной — аморальной и жестокой — сутью, была уже впрямую смоделирована как концентрированное выражение структуры всего английского общества.

Таким образом, тенденция к обобщениям всегда была присуща манере Андерсона. А в «Счастливчике» она достигла наиболее концентрированного выражения. Большую роль в этом сыграл и оператор М. Ондричек, с которым впервые Л. Андерсон встретился в «Белом автобусе». Гротескная заостренность «Счастливчика» последовательно проявлена в изобразительном ряде картины. Ондричек снимает внешне очень благопристойную, красивую и спокойную Англию, снимает плавно, без резких скачков камеры, не выхватывая отдельных деталей: не на них возлагает режиссер смысловую нагрузку. Внешнее спокойствие, которое царит на экране, обостряет мысль авторов: да, с виду все благополучно, все пристойно в «доброй старой Англии», но проникните в суть, таящуюся под покровом этой респектабельной благопристойности. Крадутся большие деньги, а воры благополучно «смываются» (так поступает предшественник Мика); заключаются грязные сделки с самыми реакционными политическими дельцами (миллионер сэр Джеймс отправляет в Африку смертоносное химическое оружие, чтобы помочь марионеточному режиму подавить движение протеста, а заодно и воспользоваться дешевой ра-

бочей силой); толпы нищих бродяг, потерявших человеческий облик, озлобленных и диких, влачат жалкие дни на улицах Ист-Энда («Убирайся! Запишись в Армию Спасения! Ублюдок! Кому тут нужно твое фальшивое сострадание!» — так встречают они Мика), а лицемерное английское правосудие отправляет в тюрьмы невиновных. Наращивая эти контрасты, разматывая и проявляя противоречия, авторы «Счастливчика» проводят нас почти по всем кругам «комфортабельного английского ада»: бизнес и полиция, наука и искусство, правосудие и политика послушно — один за другим — выворачивают перед нами наизнанку свою потаенную, тщательно скрываемую суть. Причем делается это в открытую: установка на обобщение не вуалируется, не маскируется, а, наоборот, всячески подчеркивается. Именно поэтому Андерсон, который раньше избирал для изображения какую-нибудь локальную, замкнутую среду, на этот раз стремится к универсализации образа мира, возникающего на экране, его место действия разрастается до размеров всего общества в целом. И здесь он снова прибегает к урокам Брехта: он вводит в фильм комментирующие надписи. Экран уточняет место действия — Северо-Восток, Север, Юг, — намекая нам, что от того, где происходит событие, ничего не зависит, мир всегда и везде одинаков. Именно на этих объединяющих признаках и концентрирует внимание экран, а то, что реальная жизнь текуча и изменчива, намеренно не принимается в расчет. Ведь все эти тонкие видоизменения, все это разнообразие мира, его оттенки, по мысли Андерсона, разрушили бы главную установку фильма на конструирование м о д е л и общества.

Поэтому в фильме нет и ничего случайного. Здесь функционален даже пейзаж. Пейзаж в «Счастливчике» — не парафраз душевного состояния героя, а как бы еще один способ прокомментировать происходящее, особая форма авторской подсказки. Ровно подстриженная трава, поделенная на аккуратные квадратики земля — такой она обычно видится с самолета. Одинаковости, шаблонности, стертости и обезличенности человека вторит стертость, обезличенность природы. И соотношение между человеком и природой тут почти зеркальное: удачливую судьбу Мика ломает тюрьма, благополучную природу «ломает» грандиозный пожар, возникающий как следствие взрыва в атомном центре. Но в конце фильма и Мик возвращается на круги своя, и природа восстанавливает нарушенную гармонию: всего в нескольких шагах от места взрыва — нетронутая благодать. Все спокойно вокруг, все в порядке в Англии!

●

Фильм «Если бы...» стал знаменательным для Андерсона еще и потому, что здесь впервые сыграл у него совсем тогда молодой Малькольм Макдоуэлл, который потом снискал широкую известность как исполнитель главной роли в фильме Кубрика «Заводной апельсин». Его участие в «Счастливчике» вызвало поэтому у зрителя очень определенные ассоциации. И действительно, в фильмах Кубрика и Андерсона много сходного. Самое же главное сходство состоит в том, что «счастливчик» — это тоже своего рода «заводной апельсин», но только после окончательного приручения обществом. Государство ведь одинаково поработало над ними обоими, и, в основном, его усилия увенчались успехом. Есть, впрочем, и некоторая разница. Если у героя «Заводного апельсина» оставались еще какие-то душевные струны, которые могли давать неожиданный, не запланированный «системой» эмоциональный срыв, если он не совсем освободился от способности к потрясению, от чувства боли, страдания, то герой «Счастливчика» счастливее его, потому что совершенно п у с т. Он только форма человека, в которую «система» вкладывает нужное ей содержание. Он поэтому не просто «заводной апельсин» а еще и «с ч а с т л и в ы й заводной апельсин». Любопытно и другое отличие: у Кубрика действие перенесено в 1990-е годы, тогда как у Андерсона все происходит в 70-е, хотя и методология и технология общественного давления на личность кажется в «Счастливчике» куда более совершенной и действенной, чем в «Заводном апельсине». То, что Кубрику представляется еще угрозой, отодвинутой в сравнительно отдаленное будущее, Линдсей Андерсон констатирует как отличительный признак современности.

К сказанному необходимо добавить, что «О, счастливчик!» — это не просто фильм об обществе потребления, но еще и фильм, снятый внутри этого общества. Помните, у Шекспира: назначение лицедейства «держать как бы зеркало перед природой: являть добродетели ее же черты, спеси — ее же облик, а всякому веку и сословию — его подобие и отпечаток». Известно, какова была цель Гамлета — театр становится у него ловушкой. Созданная модель жизни призвана помочь навести порядок в реальной жизни, маски выносят приговор людям.

У Андерсона — сходные задачи. Назидательность притчи усугубляется у него постоянным присутствием автора-комментатора. Уже Теккерей в «Барри Линдоне» позволил себе эту условность: снабдил в эпилоге и в примечании «издателя» саркастическим ком-

ментарием записки своего героя. Андерсон идет значительно дальше. Здесь можно уже говорить не об отдельных условностях, а о системе условностей, об условности всей драматургической конструкции. «О, счастливчик!» конвенционален — от начала до конца. Так, в первых же кадрах мы видим режиссера, дающего указания группе музыкантов. Своими «зонгами» они будут сопровождать весь фильм, выводя «наружу» мораль каждого эпизода. Вот один из их «зонгов»: «Продается, продается, все на свете продается, продавай себя дороже, улыбаясь, продавай». (В Англии эта брехтовская традиция применятся вообще широко: комментирующие баллады и песенки сопровождают пьесы Ардена, Биэна, Копса.) Сказано предельно резко, не правда ли? Но по форме «зонги» выдержаны в чисто английской, изысканно светской манере.

А потом симпатичный «хор» подберет на дороге Мика, а молодая «меценатка» миллионерша Патриция даже заинтересуется им — «перекочевав» из условного мира музыкальных заставок в сюжетную стихию фильма.

Патриция — фигура пародийная, как и все персонажи этого фильма. Дочь миллионера, она пытается «драматизировать» свою до безысходности благополучную жизнь бегством к бродячим музыкантам. А встретив Мика, задается целью перевоспитать его в духе идей «детей природы» — хиппи. «Старомодную чушь порешь ты про деньги,— поучает она его. — Чего-нибудь хочешь — пойди и возьми... как я делаю». Правда, выясняется, что ее «протест» против буржуазной собственности не сопряжен ни с каким риском: «берет» она у отца. У того ведь «столько всего, что он пропажи не замечает».

Последовательно проведенная Андерсоном конвенциональная структура распространяется и на актеров, которые свободно «переходят» из одной роли в другую. Так, миссис Глория Роу становится во второй части картины спутницей премьер-министра вымышленного государства Зингары. Шеф фирмы «Империал кофе», выпускающий Мика, полного честолюбивых помыслов, на первую встречу с большим миром, оказывается потом начальником тюрьмы, предоставляющим ему — исправленному и «чистому» — возможность совершить «вторую попытку». Фанатик-доктор Миллар, мечтающий превратить — для «пользы человечества» — людей в динозавров, легко переходит в образ фанатика-ученого, профессора Стюарта, который в знак протеста совершает выход в «мир иной» — через окно небоскреба. Андерсон словно бы материализует столь подходящую к поэтике его кинофильма формулу Шекспира: «Весь мир — театр. В нем женщины, мужчины — все актеры».

На первый взгляд кажется, что ему подходит и окончание этой формулы: «...И каждый не одну играет роль». Ведь это-то как раз и демонстрируют актеры в «Счастливчике». Однако не забудем и об условности изначальной композиционной посылки, предложенной режиссером: ведь на экране не жизнь как она есть, а кино, съемки фильма. И то, что разные роли в нем играют одни и те же актеры, призвано скорее доказать нечто обратное шекспировскому тезису: люди теперь так похожи друг на друга, настолько «стерли» свою неповторимость, что превратились в дубликаты друг друга; мир наводнен двойниками, и потому, чтобы играть несколько ролей, актеру не надо обладать даром перевоплощения. Ему достаточно переодеться. Век трагедии, построенной на конфликте непримиримых антагонистов, навсегда ушел в прошлое, говорит нам Андерсон. Так т р а г е д и я трансформируется в «Счастливчике» в т р а г и ф а р с. Или, если хотите, в черный фарс, удручающе страшный в своем бурлескном комизме. Помните эпизод в клинике научных исследований профессора Миллара? «Можно взять сердце из банки? На три дня?» — «С возвратом. Оно мне тоже может понадобиться». Пока смешно. Но вот ни о чем не подозревающего Мика вербуют в пациенты — он подходящий экземпляр для проведения экспериментов (уже сказано, он годится на все случаи), и вот его уже готовят для опытов, вращая на гигантской центрифуге. И профессор Миллар тоже вращается вместе с ним. Стоя вниз головой, он даже прогнозирует светлое будущее потомков, которые будут выведены в его клинике при помощи компьютеров. Единственная надежда человечества, уверяет он Мика, стоя на центрифуге, — наука. «Население, к примеру, Индии можно переселить на Луну за десять лет». Что же касается населения Англии, то его можно просто «приблизить к динозаврам», создав тем самым новый «идеально жизнеустойчивый и неприхотливый вид». Мика, впрочем, можно и не переделывать. Он и так достаточно освобожден от всего человеческого.

Однако смешное здесь, на всем протяжении эпизода, неуклонно перерастает в страшное. Страшное и смешное как бы сливаются в одно, меняются местами.

●

Так строятся почти все крупные эпизоды «Счастливчика». Каждый из них имеет свою пружину, которая находится до поры в сжа-

том состоянии, но наступает ее черед, она резко распрямляется и выстреливает — вот тут нам и дано почувствовать всю ее энергию, всю ее сокрушительную силу.

Такова же и внутренняя динамика картины в целом. Ведь она, в свою очередь, тоже представляет собой не что иное, как эпизод большого фильма под названием... «О, счастливчик!», который собираются поставить режиссер, его помощники и ассистенты, несколько раз появляющиеся перед зрителями. И этот прием — не случайность, он тоже подспорье в философской концепции. Бесконечен шутовской хоровод жизни, в бесконечность обращен и фильм. «Хоровода» — замкнута — композиция картины.

«Я снимаю фильм, — как будто говорит Андерсон, — о том, как я снимал фильм про то, как я нашел героя, чтобы можно было начать снимать фильм».

Словом, почти как в детской присказке, помните: «У попа была собака...» — и до бесконечности.

Впрочем, все бесконечное имеет свой временной конец. Место, где ставится точка. Подошли и мы к последнему смысловому «кольцу» ленты Андерсона.

Она задумана и выстроена не только как пародия, но и как полная горькой иронии самопародия.

...Мик приходит на пробы. На хлопушке надпись: «О, счастливчик!» Выясняется, что Мику одинаково «к лицу» и стопка книг и карабин. Режиссер — сам Андерсон — тоже всем доволен. Он только просит Мика улыбнуться.

«С чего это?» — «Просто так». — «Боюсь, что я не сумею без причины». — «Улыбнитесь!» — «С чего это мне улыбаться?» — «А вы — ни с чего».— «Но зачем?» — «Не задавайте вопросов». — «А просто так я больше не умею».

Дидактическая противопоставленность этого диалога той готовности улыбаться, с которой началось вхождение счастливчика в жизнь, самоочевидна. Помните, как покладист был тогда герой Линдсея Андерсона: «Ради бога, миссис Роу, ради бога, мистер Даф, ради бога, сэр Джеймс — пожалуйста, господа, я к вашим услугам, я не задаю вопросов, меня не интересуют ни причины, ни последствия, и я — счастливчик!». Таким мог бы быть монолог Мика, но монологи не его стихия.

Теперь, пройдя через испытания циничным и жестоким обществом, поруганный и отвергнутый им, герой — я к о б ы — постигает суету и тщету мира, свое действительное положение в нем и в результате теряет свой исходный «лейтмотив», ту самую спасительную улыбку, с которой он когда-то входил в жизнь. Однако не надо торопиться с выводами, Андерсон вовсе не уверен в действительном возмужании своего героя, он пародирует самую эту возможность. С размаха режиссер бьет Мика по лицу, и тот, хотя и медленно, постепенно, но все же возвращается к своей улыбке-формуле «Я на все готов!», в которой и заключена истинная суть «счастливчика». Самая возможность перевоспитания таких, как Мик, жизнью, тем более — искусством, кажется режиссеру сомнительной, маловероятной. Поэтому он и пародирует иллюзии и просветительского романа и романа «воспитательного».

Самопародия — это еще одно проявление режиссерского остранения — и от своего героя и от образа мира, — возникающего на экране, на котором так часто акцентирует наше внимание автор картины. Не разрушая авторской позиции — социально-критической, — она разрушает однозначность финальных кадров: шутейно-игривого, .веселого и бравурного банкета по случаю окончания съемок фильма «Счастливчик», который снимался там, внутри фильма, показанного нам, зрителям.

Самопародия ставит последнюю точку в сложной системе несоответствий — внешнего, поверхностного пласта изображения и внутреннего, глубинного, — которая оформляет и узаконивает стилистическую многослойность фильма.

...Сходится, стягивается от краев экрана к центру черная пелена. Режиссер словно закрывает занавес. Оставляет в нем лишь маленькую круглую дырочку. И оттуда — из-за занавеса — нам, кажется, лукаво подмигивает Майкл Трэвис.

Трэвис, который так хотел сыграть роль «счастливчика» в жизни, но сыграл ее на самом деле только в кино. Подмигивает артист Майкл Трэвис, которого, как мы знаем, играет артист Малькольм Макдоуэлл. Он еще в гриме, он еще не вышел из роли. И, если того потребует режиссер, сможет еще раз раздвинуть занавес, чтобы комедия о «счастливчике» началась сначала.

Исправно вращается сценический круг жизни. Бегут, а на самом деле стоят на месте люди-актеры. Мир как бы поворачивается к зрителю всеми своими сторонами, чтобы смогли мы обозреть все его ипостаси, а заодно и осознать, как все-таки, несмотря ни на что, могуч perpetuum mobile искусства.

Зажигается свет в кинозале — Линдсей Андерсон объявляет антракт.

Синерама

Болгария

Фильм будет называться сухо и несколько длинно: «Дополнение к Закону о защите государства...». Реальные драматические события, положенные в основу картины, начались более полувека назад, когда 16 апреля 1925 года взлетел на воздух софийский собор «Святое Воскресенье». При взрыве сто пятьдесят один человек был убит и триста ранены. Правительство буржуазной Болгарии сразу же назвало виновных — разумеется, ими «оказались» коммунисты, борцы за свободу страны, выступавшие против монархических порядков, произвола властей. На самом деле коммунисты ни в коей мере не были причастны к происшедшей трагедии, но премьер-министр царской Болгарии Цанков тут же объявил, что намерен «ликвидировать двадцать тысяч коммунистов». Против «большевистской опасности» был принят чудовищный Закон о защите государства, предусматривающий безжалостное подавление всех прогрессивных и демократических сил в стране. Фильм «Дополнение к Закону о защите государства...» должен рассказать правду о преследовании болгарских коммунистов, деятелей науки и культуры, политических деятелей, всех честных людей, выступавших против жестокого режима, показать стойкость и силу духа людей, сознательно сделавших делом своей жизни борьбу за свободу народа.

Над картиной работает режиссер Людмил Стайков. Его предыдущий фильм «Любовь» был удостоен Золотого приза на VIII кинофестивале в Москве. В главных ролях заняты актеры Стефан Гецов, Георгий Георгиев-Гец, Иван Кондов, Стефан Данаилов и другие.

●

Военная тема все чаще появляется на болгарском экране в прямом нравственном сопряжении с современностью, в сюжетах, где прошлое поверяется настоящим, а настоящее прошлым. Достаточно вспомнить такие фильмы, как «Последнее слово» Бинки Желязковой, «И грянет день» Георгия Дюлгерова, «Где мы познакомились?» Николы Русева и другие.

Режиссер-дебютант Никола Рударов начал съемки картины «Съесть яблоко» — по сценарию Свободы Бычваровой. Жанр будущей ленты — психологическая драма. В основе сложно разработанного сюжета — история офицера царской болгарской армии Джерикарова, службиста и честолюбца. Однажды ему было приказано расстрелять группу участников антифашистского Сопротивления. После некоторых колебаний Джерикаров сделал свой выбор: он расстрелял троих партизан, оправдывая себя в своих глазах тем, что военная дисциплина не позволяла-де ему поступить иначе...

Спустя двадцать лет, почти забывший о своем преступлении, главный персонаж ленты встречает бывшую партизанку Марию — единственную оставшуюся в живых свидетельницу расстрела. Боясь разоблачения, он убивает ее...

Молодой следователь Урусов, сын погибших партизан, ведущий дело Джерикарова, раскрывает всю тяжесть совершенных им преступлений, показывает его моральную деградацию.

А. Миронов

Молодая болгарская актриса Елена Димитрова, недавно дебютировавшая в кино, успешно выступила за последнее время в двух фильмах — «Где мы познакомились?» (режиссер Никола Русев) и «Этот настоящий мужчина» (режиссер Александр Обрешков). На снимке кадр из фильма «Где мы познакомились?»

Италия

В конце 1975 года в Риме, Перудже, Болонье и других городах Италии проходила Неделя советского кино. Итальянские зрители посмотрели многие значительные советские фильмы последнего времени: в программу Недели были включены «Калина красная» Василия Шукшина, «Они сражались за Родину» Сергея Бондарчука, «Романс о влюбленных» Андрея Михалкова-Кончаловского и другие ленты.

«Мы познакомились,— пишет в газете «Унита» Анджео Савиоли,— с широким кругом многообразных проблем советской действительности, героизмом, проявленным в битве с фашизмом, мирными трудовыми буднями страны». Критик особо выделяет картины республиканских кинематографий, в первую очередь — фильм Толомуша Океева «Красное яблоко», отмечая его задушевность и поэтичность. О тяготении художника к монументальному и одновременно лирическому зрелищу Савиоли говорит, анали-

зируя фильм «Романс о влюбленных», который, по мнению критика, дает представление о новых творческих поисках и о богатстве индивидуальностей молодого поколения советских кинематографистов.

Горячие выражения признательности и зрительской любви выпали на долю фильма «Калина красная». Критика пишет о Шукшине, как о личности многогранной, соединившей в себе талант режиссера, писателя и актера, для которого кинематограф стал одной из форм наиболее полного творческого самовыражения.

«Мы надеемся, — пишет, в частности, Савиоли,— что фильм «Калина красная» будет куплен и показан в Италии как можно скорее, а будущая Неделя полнее познакомит итальянских зрителей с творчеством Шукшина в кинематографе...»

●

«Каким должно быть итальянское кино завтрашнего дня?» Под таким заголовком газета «Унита» поместила отчет о широкой дискуссии по проблемам кино, организованной в Монтекатини профсоюзом кинокритиков совместно с другими деятелями культуры, представителями прессы, киноклубов и университетских киноцентров. «Дискуссия представляет интерес новой постановкой проблем, связанных с судьбами кинематографа Италии,— пишет газета.— Речь идет о поисках новых путей и методов борьбы за демократическое и прогрессивное киноискусство, о воспитании критического сознания массового зрителя».

Особое внимание на встрече было уделено задаче воспитания гражданской активности итальянской молодежи, расширению ее культурного кругозора. Во имя спасения демократического киноискусства, во имя его будущего, говорили многие выступавшие критики, студенты, представители рабочей молодежи, деятели культуры и искусства, необходимо объединить усилия всех левых сил, профсоюзных и творческих организаций. Об этом же говорил критик Джованни Граццини, председатель профсоюза кинокритиков. Он подчеркнул, что необходимо помочь массам зрителей, и в первую очередь молодежи, понять, каким должно быть истинно демократическое прогрессивное киноискусство завтрашнего дня, помочь укрепить в сознании людей идеи борьбы за новую культуру, связав ее с борьбой за новую Италию.

●

«Долгое путешествие» — последняя часть многосерийного телевизионного фильма, поставленного режиссером Франко Джиральди по произведениям Достоевского. Итальянская критика дает высокую оценку этой картине, отмечая, что она, будучи создана на материале рассказов и воспоминаний великого русского писателя, исследует не только судьбы отдельных людей, но и жизнь русского общества второй половины XIX века. «Франко Джиральди,— пишет «Паэзе сера»,— подтвердил, что телевидение может рассказать людям о подлинных ценностях искусства, что есть возможность разрушить общепринятые схемы и устаревшие штампы, которые определяют большую часть продукции итальянского телевидения». Сценарист и автор дикторского текста — Лучано Кодиньола. В фильме, помимо итальянских, заняты венгерские и польские актеры.

Е. Викторова

Польша

Поэт Станислав Гроховяк пишет радиопьесы — жанр, казалось бы, бесконечно далекий от кинематографа. И тем не менее, все чаще и чаще польские кинорежиссеры обращаются к его драматургии.

Режиссер Рышард Бер снял уже несколько картин по пьесам Гроховяка. Сейчас Бер работает над его пьесой «Вергилий». Центральное событие сюжета — приезд француженки в Освенцим на могилу погибшего мужа. Это фильм о женщине, которая потеряла во время войны близкого человека, но совершенно не представляет, каким адом был фашистский концлагерь, что пережили его узники.

«Я считаю, что нужно постоянно напоминать современникам о минувшей войне,— говорит режиссер,— но я не рискнул бы реконструировать события тех лет. Я рассказываю об ужасах Освенцима с дистанции моего поколения. В фильме не будет даже лагерных ретроспекций. Драма разыгрывается в человеческой памяти. Мне очень помогло участие в фильме актера Аугуста Ковальчика, исполнителя одной из главных ролей, бывшего заключенного концлагеря». В других ролях — Ханна Станкувна, Януш Буковский, Ежи Новак, Адольф Хроницкий, Марек Вальчевский.

●

Эва и Чеслав Петельские закончили съемки двухсерийного фильма «Казимеж Великий», воскрешающего события XIV века, когда король Казимеж создавал централизованное польское государство. Этот период истории Польши характеризовался усилением общественной роли «третьего сословия», развитием ремесел, науки и культуры.

«Неотъемлемой частью сознания современного поляка, — говорит Чеслав Петельский, — должно быть сознание историческое... Мы считаем своей обязанностью обращение к тем национальным традициям, которые отмечены событиями революционными и патриотическими. По моему убеждению, большинство польских исторических фильмов противостоит костюмно-постановочным штампам, мы старались избежать этого и в собственных работах — я говорю здесь о «Копернике» и «Казимеже Великом». В «Копер-

нике» основной проблемой была для нас интеллектуальная отвага ученого, победа его духа. Что же касается Казимежа Великого, то мы обратились к его истории не потому только, что сам по себе он был личностью чрезвычайно яркой и самобытной. Не следует забывать, что время Казимежа Великого — это важный период господства разума в польской истории...»

О. Антонов

США

О памятной судьбе немецкого супердирижабля «Гинденбург» и его катастрофе в 1937 году рассказывается в одноименном фильме режиссера Роберта Вайса, поставленном по сценарию Нельсона Гиддинга. Американский журнал «Ньюсуик» отмечал, что съемки фильма потребовали большой изобретательности. Технические эффекты, декорации и весь антураж картины производят сильное впечатление. С размахом, характерным для ныне популярных на Западе «фильмов-катастроф», воспроизведен пожар на «Гинденбурге» у причальной мачты в Ньюпорте. Авторы картины, указывает критик, разделяют версию, согласно которой дирижабль подожгли сами члены команды, выразив тем самым свой протест против произвола нацистского режима в Германии; значительная часть ленты посвящена именно этой теме. В фильме заняты Чарльз Скотт и другие известные актеры.

●

Создатель целой группы популярных кинофильмов (например, «Джиджи») Винченте Минелли собирается снять фильм с участием своей дочери, любимицы американских зрителей Лизы Минелли.

Лиза Минелли

За исполнение главной роли в популярнейшем в Америке мюзикле «Кабаре» эта актриса получила «Оскара».

В 40-е годы Винченте Минелли снял несколько мюзиклов с участием своей жены — голливудской звезды Джуди Гарланд: «Пират», «Часы», «Встречай меня в Сан-Луи» и другие. В 60-е годы тяжело больная Джуди Гарланд изредка появлялась в телевизионных шоу с горькими пародиями на созданные ею в расцвете красоты и славы образы. Ее трагическое самоубийство заставило Америку вспомнить «обаятельную Джуди — соседскую девчонку», как называли ее американцы. Недавно Винченте Минелли выпустил книгу «Я это хорошо помню», в которой он рассказывает о годах, проведенных с Джуди Гарланд, об их дочери Лизе.

В фильме своего отца молодая актриса выступит в роли горничной старого римского отеля, где доживает свои дни престарелая графиня. На роль графини приглашена Ингрид Бергман. В этом фильме Лиза Минелли исполнит несколько песен.

Незадолго до начала работы над этой ролью Лиза Минелли снялась в новом фильме режиссера Стенли Донена «Везучая дама». Ее партнеры — Берт Рейнольдс и Джин Хэкман. В картине — по сценарию Уилларда Хайка и Глории Карц — рассказывается о трех неунывающих мошенниках, которые, дурача полицию, скитаются по Америке, весело переносят невзгоды и удары судьбы. Действие происходит в 20-е годы. Лента отвечает стилю модных сейчас «ретро-фильмов». Рассказ о похождениях героев стилизован под голливудские картины тех лет, и на игре Минелли лежит нарочитый отпечаток экранного облика популярной в прошлом актрисы Джин Харлоу, а актерская работа ее партнеров по фильму напоминает своей манерой Кларка Гейбла и Спенсера Трэси. Грустная и ироничная комедия Стенли Донена, считает американская критика, отмечена высоким мастерством постановщика, оператора, актеров. Однако создателей фильма можно упрекнуть в том, что в угоду публике они изменили реалистическую концовку сценария: фильм заканчивается традиционным «хэппи эндом».

●

Режиссер Стэнли Кубрик, создатель таких известных картин, как «Доктор Стрэнджлав», «2001 год. Космическая одиссея» и «Заводной апельсин», закончил недавно работу над цветным широкоформатным фильмом «Барри Линдон» — по одноименному роману Уильяма Теккерея.

Новый фильм Кубрика, по высказываниям американской критики, словно возвращает зрителя к последним кадрам «Космической одиссеи»: герой, преодолевший пространство и время, прово-

дит свои последние дни в спальне XVIII века. Журнал «Ньюсуик» подчеркивает, что в своих картинах Кубрик «то уносится на крыльях фантазии в будущее, то возвращается в прошлое, пытаясь связать время зарождения современного капиталистического строя с предполагаемым временем заката и гибелью буржуазной цивилизации».

В «Барри Линдоне» он обращается к истории жизни предприимчивого негодяя, беззастенчиво прокладывающего себе дорогу в высшее общество. Роль главного героя играет Райен О'Нил, его жены — Мариза Беренсон.

Роман Теккерея является как бы антитезой «Тома Джонса» Филдинга и выставляет ловкого проходимца вместе со всем его великосветским окружением в самом неприглядном виде. Несомненна обличительная направленность книги, в которой писатель обнажает социальные пороки общества Викторианской эпохи. В фильме же, считает критика, сатирическое звучание романа во многом ослаблено, причем исторические события и характеры лишены какого-либо правдоподобия. Кубрику удались сцены, изображающие бессмысленную гибель британских солдат в сражениях Семилетней войны, а также эпизоды, воссоздающие атмосферу кричащей роскоши правящего класса тех времен. «В целом,— пишет «Ньюсуик»,— Кубрик представил на наш суд произведение блистательное по форме... но весьма пустое по содержанию; ему пора вернуться на реальную почву из вымышленного мира прошлого и будущего...»

Ю. Осипов

Франция

Обстановка в Португалии остается в центре внимания французской прогрессивной общественности. Почти сразу же после апрельских событий 1974 года французский кинематографист Жак Комет снял фильм «Португалия—25 апреля» — рассказ очевидца о первых днях победы, о первых неделях свободы после десятилетий фашистского террора. За картиной Комета последовал целый ряд лент, посвященных различным аспектам новой португальской действительности. Однако до сих пор на Западе не было сделано фильма, содержащего глубокий анализ португальских событий, раскрывающего их подлинное революционное значение.

Первую попытку создать такой фильм предприняли совместно четыре режиссера из ФРГ и Франции — Мальте Раух, Кристиан Герхардс, Самюэль Ширмбек и Серж Жюли. В результате появилась почти двухчасовая картина «Да здравствует Португалия!». Правда, и этому фильму, как отмечает французская пресса, явно не хватает четкой авторской концепции, полноты осмысления политической ситуации, сложившейся в Португалии. Внимание преимущественно уделено чисто внешней стороне событий, не вскрыты серьезные внутренние противоречия, сопровождающие революционное развитие в стране. И все же рассказ о португальской революции выглядит на экране настолько волнующим и впечатляющим, что, по единодушному мнению печати, ему будет отказано в показе по французскому телевидению и он попадет лишь в так называемый «параллельный» прокат, то есть будет иметь весьма ограниченную аудиторию.

В этой связи вспоминают, что во Франции так и не вышло ни одного заслуживающего внимания документального фильма о майских событиях 1968 года...

●

Французская печать проявляет интерес к новой работе режиссера Андре Тешине «Воспоминания о Франции». В основе сюжета фильма — история одной небогатой испанской семьи, эмигрировавшей в начале XX века во Францию. Действие картины охватывает период с 30-х годов до 1968 года; в нем существуют две неотделимые одна от другой сюжетные линии — жизнь самой семьи и история предприятия, созданного из маленькой кузницы, принадлежащей главе семейного клана — Педре (Арам Стефан).

Предпринимательство, стремление к наживе накладывают глубокий и преимущественно губительный отпечаток на психологию каждого из членов семьи. Тешине показывает, как обуржуазиваются эти новоиспеченные дельцы, какие огромные нравственные потери они несут, как изменяется их внутренний мир, их взгляды на жизнь. Так, бывшая прачка Берта (в исполнении Жанны Моро), вступая в семью, превращается в хитрую и энергичную собственницу. Во время забастовки Берта толкает своих бывших товарищей на путь штрейкбрехерства.

Все психологические конфликты, все коллизии и драмы, происходящие в семье, в той или иной мере связаны с ее «собственным делом». Нежелание сына Педре — Гектора (Мишель Оклер) следовать по стопам отца-фабриканта, бегство дочери Регины (Мари-Франс Пизье) в Америку и ее личная горькая судьба — все эти события—оборотная сторона «процветания», завоеванного нуворишами в жестокой схватке.

Семейная хроника Тешине, считает критика, вписывается в традиции скорее классической литературы, чем кинематографа, но от аналогичных по содержанию романов фильм «Воспоминание о Франции» отличает усложненная прихотливая композиция: действие разворачивается не последовательно, а составлено из мозаики эпизодов. Однако хронология фильма «читается» легко — благодаря включению в сюжет рассказа о Сопротивлении, оккупации, различных политических событий. Таким образом, история семьи, остающаяся в центре внимания, оказывается связанной с общественно-политической жизнью страны. А сама история не-

большого завода — это анализ целого пласта французской экономики, мелкого предпринимательства, существующего в непрерывной борьбе с национальными монополиями и зарубежными конкурентами.

По мнению критики, режиссер наивно и порой поверхностно повествует о рабочих, но буржуазию обличает безжалостно и точно. На примере одной семьи он показывает нравственную опустошенность всего буржуазного общества.

М. Ямпольский

Швейцария

Несколько лет назад начался неожиданный «кинобум» в Швейцарии, издавна слывшей кинематографической провинцией Европы. Но не успел этот бум начаться, не успела национальная кинематография завоевать прочную репутацию на европейском кинорынке, как наметились первые симптомы спада. Все меньше страниц уделяет мировая кинопресса этому региону, все реже появляются интересные швейцарские фильмы на международных фестивалях.

Что же произошло? Иссякли таланты? Или, как полагают некоторые, швейцарцы вряд ли могут делать хорошие фильмы, потому что в этой небольшой стране нет серьезных социальных проблем?

Нет, главные причины наступающего застоя кроются отнюдь не в этом, к слову сказать, кажущемся благополучии, а как раз наоборот — в усугубившемся трудном экономическом положении швейцарского кино. Швейцария, как и все прочие малые капиталистические страны, не в состоянии производить фильмы только для «внутреннего пользования», иначе они попросту не окупятся. Перед продюсерами встала проблема завоевания более широких рынков сбыта, от которых зависит само существование местной национальной кинематографии. Стоило первым швейцарским режиссерам приобрести известность за границей, как на них стали делать ставку в деле производства той самой коммерческой кинопродукции, которую можно выгодно экспортировать. Первой жертвой интеграции швейцарской кинематографии в системе коммерческого кино Европы стал известный режиссер Клод Горетта, который в своей последней картине «Не так зло, как кажется» (об этом фильме рассказывалось в предыдущем выпуске «Синерамы») снимал крупных французских кинозвезд — Марлен Жобер и Жерара Депардьё. Он использовал для производства суммы, значительно превышающие среднюю стоимость обычной швейцарской ленты, и был вынужден прибегнуть к широкой международной рекламе, а премьеру фильма устроил в нескольких лучших залах Парижа. Приблизительно по такому же пути пошли и другие ведущие кинематографисты, например, Таннер и Суттер. Однако для других режиссеров крупные постановки являются настоящей катастрофой, так как фактически поглощают все государственные ассигнования на кинопроизводство. В результате из небольшой правительственной субсидии в 2 миллиона швейцарских франков, предназначенной для поддержки талантливых, но малоизвестных молодых режиссеров, не остается ничего. Поэтому возникает ощущение, что швейцарская кинематография исчерпала свои возможности и не может предложить новые интересные имена. Тем не менее эти имена есть, и они уже зарекомендовали себя в кинематографе. Но эти режиссеры — Амман, Колер, Керфер, Рёссер, Шампион — вынуждены искать возможности для постановки своих фильмов за границей.

В свою очередь, кинокомпания «Ситель-фильм», сотрудничавшая раньше с такими режиссерами, как Горетта, Эдельштейн, Бютлер, Шмид, Таннер и Суттер, решила отказаться от работы со швейцарскими кинематографистами и перешла на финансирование более «надежных» кинематографистов-иностранцев.

Но, несмотря на сложные материальные условия, швейцарские кинематографисты продолжают трудиться. Александр Сейлер ставит фильм «Плоды твоей работы» — о рабочем движении; две небольшие частные компании «Артко» и «Кадиа» осуществляют постановку 16-мм цветной ленты Франсиса Рёссера «Фильм в торжественный вечер» и т. д.

Центром молодого швейцарского кино стала маленькая фирма «Милос-фильм», принадлежащая двум энтузиастам — Фредди и Мишлин Ландри. Несмотря на большие финансовые трудности и коммерческий провал дорогого фильма «Да здравствует смерть!», на который фирма делала ставку, она продолжает функционировать, открывая новых интересных режиссеров. Но эта фирма может предложить своим авторам лишь производство скромных короткометражек, о создании же полнометражных фильмов молодым талантливым режиссерам не приходится и мечтать. «Милос-фильм» переживает трудное время. Под угрозой единственная школа кинематографических кадров страны.

На последний конкурс Специальной федеральной комиссии было представлено 26 новых сценариев, написанных молодыми кинематографистами. По отзывам членов комиссии, среди них есть немало интересных. Но возможность воплотить эти сценарии на экране весьма сомнительна.

М. Ленкин

Швеция

В конце прошлого года состоялось традиционное заседание жюри Шведского киноинститута, которое рассматривает годовую

шведскую кинопродукцию, оценивает фильмы по шестибалльной системе, называет счастливых обладателей «Золотых баранов» и распределяет премии «за качество». Харри Шейн, председатель жюри и директор киноинститута, так резюмировал итоги 1974/75 годов в газете «Дагенс Нюхетер»: «Ничем не примечательный киногод. Но все-таки было несколько приличных и — даже замечательных фильмов... Мнения зрителей и критики не всегда расходились: премированные фильмы собрали много публики».

В самом деле, истекший киногод оказался по-своему примечательным. Вручение премий по традиции сопровождается пышным торжеством. Однако, когда были определены все призеры, стало ясно, что церемония вручения откладывается на неопределенный срок, поскольку продолжавшаяся уже более двух месяцев забастовка шведских киноработников к этому времени все еще не закончилась.. Перед началом забастовки представители всех видов кинематографических профессий предъявили ряд требований магнатам шведской кинопромышленности, которые, руководствуясь лишь собственными коммерческими интересами, переводят фильмы на видеокассеты и получают все прибыли, связанные с этим производством. Бастующие выставили условие, чтобы в распределении доходов от продажи и демонстрации видеокассет участвовали все, кто работал над записанными на них фильмами. Кроме того, они предложили, чтобы впредь продюсер, продавший картину телевидению, отчислял 14 процентов полученной суммы (вместо прежних 7 процентов) в пользу актеров и других участников съемочной группы. Наконец, было выдвинуто требование об оплате сверхурочных работ на киностудиях. Руководители кинопромышленности отвели эти требования — и тогда началась стачка. Одновременно производственные и прокатные объединения объявили локаут режиссерам, операторам и представителям других кинематографических профессий. Были приостановлены все съемки, включая и работу над большим постановочным фильмом «Город моих грез», каждый съемочный день которого стоит 50 000 крон. «Дагенс Нюхетер» писала по поводу роскошных павильонов, подготовленных для постановки этой картины: «Помещения здесь совершенно пусты... Освещение выключено, камеры запакованы и режиссерское кресло пустует». Сообщается также, что настроение в среде кинематографистов, «мягко говоря, мрачноватое»: конфликт между ними и кинопредпринимателями еще никогда не был столь всеохватывающим. В особенно серьезном положении оказался Шведский киноинститут. Если крупнейшие кинокомпании, одновременно являясь крупнейшими прокатчиками картин, имеют дополнительные статьи дохода, то киноинститут существует «только как продюсер». К моменту начала стачки он должен был субсидировать постановки трех режиссеров — Шёмана, Труэлля и Блума. В этой ситуации первым сдался Шёман, заявив, что он выходит из Федерации театров, возглавившей конфликт с кинопромышленниками. На вопрос интервьюера о причинах его поступка он отвечал, «что не сразу решился на это» и теперь «не хочет выкладывать свои причины».

Хари Шейн заявил, что конфликт и «забастовка —это настоящая творческая катастрофа для маленькой группы людей, которые снимают, делают картины. Она, например, остановила производство фильмов Шёмана и Труэлля».

Остается добавить, что в условиях забастовки сам Харри Шейн прекратил выплату из так называемых «Н-фондов», субсидирующих будущие фильмы по заявкам, то есть остановил работу над ними. Более того, как пишет все та же «Дагенс Нюхетер», деньги, выданные государством киноинституту — он является своего рода продюсером — для оказания помощи «свободным» (не входящим в Федерацию театров) безработным кинематографистам, — тоже оказались неиспользованными, будучи «замороженными» на счету института. Тридцать киноработников, которых это касается, обратились к министру образования и директору Правления рабочего рынка, ходатайствуя о том, чтобы государственные вложения в кинематографию впредь делались без посредничества киноинститута, и потребовали, чтобы кинематографисты получали права на свои картины, финансируемые этой организацией. В ответ Харри Шейн заявил, что киноинститут будет распоряжаться как полноправный владелец теми фильмами, на которые институт выделил средства. Пятьдесят кинематографистов зависят от денег, которые Шейн не выплачивает, ссылаясь на забастовку. Как сообщается в печати, «часть проектов рискует при этом устареть, например, короткометражная лента чилийца Серхио Кастелани о Чили и Португалии». По заявлению потерпевших, «шведский киноинститут призван охранять интересы кинематографистов. А вместо этого он функционирует точно так же, как «Сандрюс» или «Свенск Фильм-индустри», то есть как работодатель...»

Так что торжество по поводу вручения кинопремий пришлось отложить. В создавшейся ситуации не было никого, кому это смогло бы доставить радость.

З. Югова

Югославия

В прошлом году, когда кинематограф социалистической Югославии отмечал свое 30-летие, киностудиями страны было выпущено 16 игровых полнометражных фильмов. Темы, связанные с ис-

торией Народно-освободительной войны и антифашистского Сопротивления в период гитлеровской оккупации, продолжают занимать видное место в творчестве югославских кинематографистов. Об одном из организаторов партизанской борьбы в Боснии, докторе Младене, рассказывает одноименная картина режиссера Мидхата Мутапчича, поставленная по сценарию Раде Бажича; в фильме заняты популярные актеры югославского кино — Люба Тадич (главная роль) и Любиша Самарджич. Ко времени второй мировой войны относится действие и ряда других новых лент; в их числе — «Зимовка в Якобсфельде» (авторы сценария Арсен Диклич, Бранко Бауэр, режиссер Бранко Бауэр), «Гитлер из нашего квартала» (авторы сценария Зоран Петрович, Владимир Тадей, режиссер Владимир Тадей), «Единственная дорога» (в Югославии картина идет под названием «Шоферы в цепях») — советско-югославского производства (автор сценария Вадим Трунин, режиссер Владимир Павлович), «Красная земля» (автор сценария и режиссер Бранимир-Тори Янкович), «Чудесная пыль» (автор сценария и режиссер Милан Любич). Создатели этих произведений стремились показать красоту и силу общенародного подвига, совершенного во имя социалистического будущего страны. Среди названных фильмов югославская критика выделяет «Зимовку в Якобсфельде», отмечая высокий уровень режиссуры и достоверность актерской игры, особенно — исполнителей ролей двух юных героев ленты.

Картина молодого режиссера Богдана Жижича «Дом» (сценарий постановщика и Желько Сенечича), затрагивающая проблемы, связанные с фактами хищений и коррупции среди хозяйственных руководителей, вызвала широкий отклик в печати и значительный интерес зрителей. Главный герой фильма, бывший партизан, ныне директор промышленного предприятия,— человек скромный и безукоризненно честный. Но решившись однажды, под влиянием семейных обстоятельств, на мелкий компромисс, он постепенно становится на путь серьезных служебных злоупотреблений и попадает на скамью подсудимых. К работе Жижича примыкает по своей проблематике лента Пуриши Джорджевича «Павле Павлович».

Известный югославский режиссер старшего поколения Франце Штиглиц представил в прошлом году на суд зрителей свою новую постановку — «Повесть о добрых людях», поэтически снятую притчу-легенду из народной жизни.

Морально-этические проблемы молодого поколения затронули в своих картинах «Страсти по Матфею» и «Весенний ветер» режиссер Лордан Зафранович и Райко Ранфл.

В. Градов

Письмо в редакцию

Уважаемый г-н главный редактор!

Я глубоко признателен за то, что ваш журнал поместил в ноябрьском номере интервью, данное мною корреспонденту «Искусства кино» во время IX Московского кинофестиваля.

Мне бы хотелось, если это возможно, опубликовать на ваших страницах некоторые соображения, возникшие у меня в связи с этим разговором в Москве,— как дополнение к напечатанному.

Несмотря на то, что ввиду очевидных политических различий между Англией и Советским Союзом проводить прямые аналогии было бы неправомерно, мне представляется необходимым подчеркнуть, что в отношении двух жизненно важных проблем, существующих в современном мире, все страны, включая и наши, сталкиваются с трудностями, разрешению которых может частично помочь и кинематограф. Это, с одной стороны, сохранение материальных ресурсов в сочетании с защитой окружающей среды; с другой — необходимость для каждого организовать и вести свою работу таким образом, чтобы она отвечала нуждам человечества, трудиться квалифицированно, с энтузиазмом, разумно.

Как человек, который делает фильмы, затрагивающие обе эти проблемы, могу откровенно признаться, что снимать такие картины значительно труднее, чем, скажем, фильмы о войне. Хотя кинодеятели в разных странах и должны бы теперь осознать, что мирная жизнь на экране выглядит не менее увлекательно, чем события, связанные с войной. Если тема сохранения ресурсов и охраны среды в достаточной мере освещается британским кино — как по инициативе правительственных организаций, занимающихся кинематографом, так и частных фирм,—то по поводу второй из названных мною проблем этого сказать нельзя. Между тем, по моему мнению, промышленность нуждается в помощи кино, содействующего повышению моральной ответственности и производительности труда каждого работника. Из всех фильмов на эту тему, которые мне довелось увидеть, самым удачным представляется советская лента «Премия». Хочу поздравить творческих работников и руководителей студии, осуществившей постановку этого фильма, столь впечатляюще передавшего средствами киноискусства дух советской самокритики. Уверен, что картина — где бы она ни демонстрировалась: в Советском Союзе или в капиталистических странах не может не вызвать восхищения показанными в ней человеческими качествами, которые проявляются в СССР в сфере материального производства, это прекрасный пример высокого служения искусства экрана насущным потребностям общества. Надеюсь, фильм будет показан в Англии и вдохновит наших организаторов кинопроизводства и кинематографистов, разрабатывающих аналогичную проблематику.

Искренне Ваш
Эдгар Энстей

Федерико Феллини,
Тонино Гуэрра

Амаркорд

«Амаркорд»

Под белым небом в пылающем, слепящем воздухе будто струпится набережная и колышется здание Гранд-отеля.

Асфальт стал мягким. На нем отпечатки лошадиных копыт, длинный след от колес проехавшего велосипеда.

Дымится гигантская спина моря.

На Муниципальной площади ни полоски тени. Фонтан высох. Корсо опустел. Все окна закрыты.

В витрине кинотеатра «Четыре сезона» выставлена новая фотография Гарри Купера. Его лицо покрыто капельками пота. На голове кепи иностранного легиона.

В зале Коммерческого кафе стоя спит официант. Высунув язык и прижимаясь к стене, бредет собака.

В соборе не так жарко. Дон Балоза, сидя на скамье спиной к алтарю, облокотившись на колени, дышит прохладой, которой веет из открытых дверей исповедальни.

«Рональд Кольман», хозяин кинотеатра «Фульгор», сидя в пустом зале, смотрит на белый экран.

Над низенькими каменными стенками, перегораживающими огородные участки на окраине города, над раскаленными крышами, над высохшим, без единой капельки воды руслом реки слышно жужжание шмелей.

Вечером грузовик с огромным резервуаром воды орошает Корсо. Группа людей, целая семья, прижимается к стене дома, спасаясь от водяных струй. В руках у них свертки. Как только машина проходит, снова пускаются в путь.

Еще одна компания появляется из подъезда какого-то дома. В руках у каждого сумка. Идут торопливо, будто собрались куда-то ехать или боятся опоздать на свидание.

Синьор Амедео оборачивается, он идет быстро впереди своего семейства. Время от времени останавливается. Как только остальные догоняют его, идет дальше.

На окраине города лошадь катит повозку, перегруженную людьми.

Перевод с итальянского Л. Филатовой.

Окончание. Начало см. в № 3 за 1976 г.

Дон Балоза ведет целую шеренгу ребят. Шествие замыкает монахиня.

С улиц на набережную стекаются группы людей. Кто-то перелезает через балюстраду, кто-то спускается по лестнице к пляжу. На берегу — скопление народа.

Служитель сталкивает на воду лодку. По морю уже движутся переполненные белые суденышки.

На молу — толчея, крики, возгласы. Пришвартованный баркас принимает пассажиров. Среди них мы видим Адвоката: примостившись на корме, он вглядывается в горизонт. На водном пространстве порта снуют лодки и лодочки.

На маленьком суденышке с веслами разместились Бобо, его брат, мать, отец. Гребет подручный отца, каменщик, которого мы уже видели на лесах строящегося здания. В воду упал арбуз, за ним бросился какой-то парень.

«Рональд Кольман», хозяин «Фульгора», ловко ведет изящную прогулочную лодку, на которой расположилась Градиска с сестрами. На Градиске легкое платье, она приподняла подол выше колен, чтобы не замочить. Сестры в купальных костюмах.

Из окон Гранд-отеля за происходящим наблюдают приезжие курортники. Маленькие черные фигурки видны и наверху, среди мавританских куполов, на самой высокой террасе.

Море через окуляр подзорной трубы. Труба поднимается вверх и замирает, дойдя до линии горизонта.

Это наблюдает море директор гимназии Цеус. Рядом стоят преподаватель естественных наук и преподавательница математики Леонардис. По асфальтированной террасе, среди мавританских куполов, покрытых побитой черепицей, прохаживаются также несколько отдыхающих — это иностранцы, живущие в Гранд-отеле. Здесь и чехословацкая синьора, с накинутой на голову белой шалью. Директор Цеус разговаривает с преподавателем естественных наук.

— В скольких километрах он пройдет?

— В восьми, говорят.

— А подзорная труба какой мощности?

— Эта подзорная труба сокращает расстояние в сорок раз. То есть как если бы «Рекс» прошел в четырехстах метрах.

Директор Цеус жестом выражает разочарование.

— На расстоянии четырехсот метров я ничего не вижу.

— На земле или на воде?

— Почему вы это спрашиваете?

— Потому что в открытом море видимость на любом расстоянии в десять раз больше, чем на том же расстоянии на земле.

Директор Цеус, растерянно:

— Следовательно?

— Следовательно, с помощью подзорной трубы мы увидим «Рекс», который пройдет в четырехстах метрах, так, как если бы он проходил на расстоянии в сорок метров.

В открытом море плывет человек. Это Патака. Останавливается, чтобы передохнуть. Еще дальше в море, примерно в километре от него, сгрудились лодки и катера. Еле слышны голоса. Далеко позади виден пляж. Патака плывет дальше.

На большой лодке Адвокат. Сидящий напротив человек спрашивает:

— Адвокат, а сколько он может весить?

Адвокат поворачивается, смотрит. Прежде чем ответить, разглядывает всю шеренгу любопытных, будто пытается найти среди них своего извечного недруга. Не вступая в разговор, снова пристально вглядывается в горизонт.

Отвечает человек, стоящий у кабины.

— Все равно, что взять два раза Гранд-отель.

Спросивший обращается к соседу:

— По-моему, больше. Два Гранд-отеля и еще Арка Ноя.

Здесь же на корме красавец Джиджино Меландри с матерью, худой, элегантно одетой женщиной. Они держатся за руки. Эта нежная поза специально замыслена матерью, чтобы подчеркнуть: когда ее сын с ней, он ничем, даже взглядом, не принадлежит другой женщине.

Неподалеку разговаривают несколько мужчин. Люди в возрасте, скорее всего банковские служащие.

— Сейчас он идет в Венецию, потом — в Геную. Из Генуи выйдет в Америку, в первый раз через Атлантику.

— В Америку заказан билет для Беньямино Джильи, он едет петь «Тоску» в Метрополитен.

— Будь у меня голос Беньямино Джильи, я послал бы всех...

В одной из лодок режут арбуз. В другой занялись едой, разворачивают кульки.

Многие купаются. Бобо тоже. Доплыл до лодки, где сидит Градиска, и снизу вверх смотрит на ноги Градиски, рельефно выделяющиеся на белом деревянном сиденье.

В этот момент всеобщее внимание привлекает шум, долетающий с далекого берега. Освещенный последними лучами заката, с длинным белым шлейфом за кормой, идет маленький катер, делая большие круги, все ближе и ближе к группе пловцов.

Вот уже видно, что за рулем катера — Местный Главарь. Рядом с ним две молодые блондинки, по внешности — немки. Сзади, на голубой подушке, на фоне пышных белых струй — Лалло, романтичный завсегдатай Гранд-отеля. Метрах в двадцати от скопления лодок и катеров Местный Главарь выключает мотор. Теперь уже можно расслышать голоса пассажиров. Они смеются.

Градиска с бóльшим вниманием, чем остальные, наблюдает за тем, что происходит на катере, легонько покачивающемся на волнах, как большая чайка. Доносится легкий хлопок; это приехавшие открыли бутылку шампанского.

На залитой гудроном барже — Бишеин и еще несколько человек с жадностью поглощают что-то, захватывая еду прямо руками из большой миски. Бишеин рассказывает:

— Животные меня любят, как никого другого в мире... наверное, у меня какой-то особый запах. Расскажу вам только один случай: в прошлом году решил проехаться в лодке... было что-то около двух часов дня... останавливаюсь в открытом море, чтобы выкурить сигарету, и на́ тебе—дельфин, привалился к

борту лодки и смотрит на меня... На следующий день вернулся на то же самое место, свистнул, и дельфин снова положил голову на борт... На третий день посмотрел на меня и говорит: «Мама!»

И, не заботясь о том, поверили ему или нет, Бишенн продолжает спокойно есть.

Забытый всеми, а может быть, просто никем не замеченный, появляется Патака. Хватается за борт первой же лодки, чтобы отдышаться. Снова плавает между суденышками, будто выискивая кого-то. Лодка Градиски внезапно резко наклоняется. Градиска судорожно хватается за скамью, которая круто взмывает ввысь. Это Патака уцепился обеими руками за борт и тянет вниз. Смеется.

— Перестань, идиот! Оставь!

Патака отпускает край борта, и лодка, качнувшись два раза, принимает прежнее положение.

Море темнеет. Далекий берег обозначен теперь полосой сверкающих точек.

Бобо и его брат, перегнувшись через борт, смотрят в черную глубину волн, на великое множество фосфоресцирующих, как светлячки, рыбок.

Отец разглядывает небо, усеянное звездами. Обращается к жене, которая молчаливо сидит рядом, но ощущение такое, что он разговаривает с самим собой.

— Живешь в городе и не замечаешь, что над твоей головой все это вавилонское столпотворение! Кажется, есть еще с миллион таких же летящих планет, как Земля... Все летит. Солнце, звезды, Земля, и мы тоже летим... Сказать, что хочешь, можно, а ведь на самом деле все по-другому, потому что даже если мы ходим или стоим на месте, как вот сейчас, в то же время мы летим... Черт побери! Как только держится все это хозяйство! Ведь если рассудить, нет ничего проще, чем построить дом: нужно столько-то кирпичей, столько-то центнеров извести... а в воздухе — слава мадонне — где ты его заложишь, фундамент-то? И подумать только, все это не шуточки... все тяжелое, земля, земля без конца... или пылающий огонь... черт побери, этот огонь над нами пылает уже миллионы лет и будет пылать еще миллионы... а мы как спички... Тебе холодно, Миранда? Набрось что-нибудь на плечи. Хочешь мой пиджак? Нет, зачем обманывать себя — мы сможем протянуть еще десять, пятнадцать лет... Видишь, как летит время?

На одной из лодок дон Балоза, его мальчики и монахиня молятся. Приглушенный шепот.

Внимание всех привлекают звуки музыки.

Играет слепец Кантарель, человек лет под пятьдесят, в черных очках, рыжий, с болезненно белым лицом. Его тело мелко вздрагивает, как от внутреннего тика, будто его щекочут невидимые руки. Мелодия наполняет воздух печалью.

Градиска растроганно слушает. Опять наступает тишина.

Музыка глубоко затронула Градиску, и, поддавшись этому чувству, в порыве искренности она начинает говорить, обращаясь к себе, к «Рональду Кольману», к сестрам и к нам.

— Да, может быть, я ошибаюсь, слишком высоко целилась. Но в этом виновата не я одна. Я не тщеславна, это не в моем характере... однако должна сознаться, что по сравнению с другими располагаю чем-то большим, осанкой, например. Не знаю, почему, меня сразу замечают; словом, я не из тех, кто проходит, и их уже не помнят. Я из тех, кого стремятся встретить в жизни. И это мне доставляет удовольствие, потому что женщина рада, когда чувствует на себе взгляды... взгляды, не руки... мне всегда приходилось отбиваться от мужчин, которые, под тем или иным предлогом, старались прикоснуться ко мне, потрогать... Да, я совершала ошибки, не часто, но кое-когда уступала... я ведь тоже не кусок льда. Но вот сейчас раскаялась, поняла, что красота хотя и доставляет радость, но может и погубить. Знаете, сколько мне лет? Мне не стыдно сказать правду. Я всегда лучше преувеличу, чем приуменьшу. Тридцать. А я все еще жду. Может быть, мне суждена любовь — такая, что длится всю жизнь, мне хотелось бы иметь семью, детей, мужа, чтобы разговаривать с ним вечерами,

может быть, — за чашкой кофе с молоком... И иногда заниматься любовью, — почему бы нет, надо, так надо, однако чувства значат больше... У меня в душе столько чувства... пожалуйста... Но кому я его отдам? Кому оно нужно?

Местный Главарь запускает мотор, и катер удаляется, оставив на воде белеющий в лунном свете шлейф. Барка с доном Балоза и ребятишками тоже потихоньку направляется к берегу. Отходит еще несколько лодок; отъезжающие издеваются над теми, кто остается.

— Какого... вы еще ждете!

— Да не появится он!

— Самое меньшее, воспаление легких схватите!

У оставшихся растерянный вид. Ждут уже без энтузиазма. В кадре только тени. Огонек сигареты. Там, вдалеке, туман, наплывая, закрыл береговые огни.

Сколько времени прошло? Синьор Амедео пристально всматривается во тьму. Его жена спит. Бобо с братом лежат на дне лодки. На большом баркасе тоже спят.

И вот, когда никто уже не верит в то, что трансантлантический пароход появится, воздух сотрясает хриплый голос сирены. Кто-то с баркаса кричит: «Рекс»! Похоже, это голос Джудицио. В лодках начинается беспорядочная возня, Все стараются встать на ноги. Чьи-то руки расталкивают спящих детей.

Растет, надвигается темная, темнее ночи, гора, все ближе и ближе, слышен мощный шум рассекаемых волн. Черные тени на лодках и баркасах испуганно кричат:

— Он идет на нас!

— Стойте!

— Ма-а-ма!

Крики, детский плач, всеобщая сумятица.

В самом деле, кажется, что черная тень огромного океанского парохода вот-вот обрушится на сгрудившиеся суденышки. Общая паника и растерянность; беспорядочное скопление весел, лодочных носов, килей. Паруса, которые никак не поднимаются, моторы, которые не хотят работать. Многие в отчаянии бросаются в воду. Заглушенные крики:

— Джино! Джино!

— Успокойтесь, вы!

— Тише!

— Черт поберп!

— Успокойтесь, мы спасены!

Теперь уже для многих ясно, что «Рекс» пройдет на порядочном расстоянии от лодок. Все быстро успокаиваются. Молча смотрят. Раскрыв рты, тяжело дышат.

Огромный, изукрашенный огнями корабль, как удивительный сон, проходит мимо. Слепой Кантарель, тоже встав, спрашивает:

— Какой он?

— Белый, — говорит ему кто-то из стоящих рядом. На лице слепого — напряженное внимание. Он снял черные очки в абсурдной надежде, что его пораженные катарактой глаза что-то увидят.

Там, вверху, на палубе «Рекса» видны стоящие у борта люди в вечерних туалетах. Слышны приветственные крики. Играет музыка. Пассажиры танцуют.

Отец Бобо снимает шляпу в знак приветствия и неподвижно стоит, захваченный этим грандиозным зрелищем. Градиска тоже встала, она плачет. Плачет, потому что, несмотря на недавнюю исповедь, она втайне убеждена, что ее сердце — навсегда с теми синьорами, что путешествуют на «Рексе».

В одной из барок мы видим Скуре́ца ди Корполо́, который запустил свой мотоцикл и как сумасшедший, нажимая на педаль акселератора, приветствует океанский гигант.

Теперь «Рекс» уже далеко, он кажется просто гирляндой огней, созвездием, как и те, что сверкают на небе. Доносится далекий протяжный звук, приглушенный голос бортовой сирены.

Люди на лодках молча стоят, все еще под впечатлением промелькнувшего чуда. Но вот до них доходят волны от «Рекса». Они обрушиваются на лодки, опрокидывают их, снова создавая невообразимую сумятицу. Однако на этот раз все весело смеются.

Лечебница для душевнобольных снаружи похожа на огромную виллу, окруженную садом и огородными грядками. Невысокая

чугунная калитка в ограде позади дома, очевидно, предназначена для обслуживающего персонала.

По ту сторону ограды у калитки стоит человек лет сорока, с тонким, как лезвие ножа, профилем. Он слегка возбужден. В его взгляде — нетерпеливое ожидание. Это сумасшедший дядюшка Бобо. Его зовут Лео.

За его спиной, в некотором отдалении видны другие пациенты, их можно бы принять за группу работающих на огороде крестьян, если бы за ними не следил санитар в белом халате.

Привлеченный доносящимся издалека неясным шумом, Лео еще ближе подходит к решетке. Прижимается щекой к железным прутьям, чтобы рассмотреть, что происходит там, на дороге. Возбужденно смеется. Отходит от решетки, торопливо идет по заросшей травой, неухоженной аллее к зданию лечебницы.

Мимо калитки проезжает коляска. На козлах рядом с извозчиком Мадонной сидит Бобо, сзади расположились его родители, дедушка и младший брат. Коляска едет мимо огорода и останавливается перед центральным входом в лечебницу. Все выходят из коляски. Мать Бобо держит в руках сверток.

Лео торопливо бежит по длинному коридору лечебницы, который ведет к выходу. Касается рукой правой стены, словно так он чувствует себя более уверенно. Довольно улыбается. И вдруг останавливается, растерянно смотрит прямо перед собой.

Родственники жестами приветствуют его.

Лео замер метрах в двадцати от них. Он явно растерян.

От группы родственников отделяется Бобо, бежит навстречу дяде, тем самым разряжая обстановку. Лео оживляется, принимает добродушный вид. Целует племянника, отца, брата, Миранду, которая тотчас вручает ему пакет. И, довольный, направляется впереди всех к выходу.

Синьор Амедео задерживается около дежурного санитара.

— Кажется, ему лучше, — с надеждой говорит он.

— Ему гораздо лучше. Он совершенно нормален, — отвечает тот.

Синьора Амедео очень обрадовали эти слова. Хочет идти, но что-то вспоминает. Шарит в кармане, вручает дежурному сигару.

Покрытые зарослями дрока желто-зеленые холмы. Будто разбросанные там и сям в долине чьей-то могучей рукой, они кажутся гигантскими спящими слонами. Вдоль дороги выкрашенные в голубой цвет изгороди, оплетенные вьющимися розами.

Коляска бежит по залитой солнцем дороге, петляющей по холмам. Рядом с кучером сидит Бобо. На сиденьях расположились дядюшка Лео, отец, мать и дедушка. На ступеньках коляски, прислонившись спиной к дверце, примостился младший брат.

Лео держит на коленях сверток, врученный Мирандой. С жадностью хрустит печеньем. Смотрит на брата, отца, Миранду и говорит, словно это только что пришло ему в голову:

— Я вижу, вы все просто отлично выглядите, и ты, Миранда, тоже. И я чувствую себя очень хорошо, гораздо лучше, чем прежде.

Смотрит по сторонам и, указывая на белую церковь, спрашивает Миранду:

— Дон Паццалья еще жив?

— Он же умер десять лет назад!

— В прошлом году еще был жив! — восклицает Лео несколько растерянно.

— Ты, должно быть, имеешь в виду дона Ремиджо.

— И дон Ремиджо тоже умер?

— Нет, дон Ремиджо жив.

— Так я это и говорю. Я видел его в прошлом году, он шел с вазой цветов в руках. Кто знает, куда он шел?

Амедео рассматривает брата с добродушным вниманием. Лицо у Лео дряблое, но взгляд пристальный, глаза блестят. Дедушке жарко. Он не выпускает из рук платка, все время вытирает лицо. Говорит:

— Лео в восемь лет был самый умный. — Обращается к Амедео: — Амедео, не обижайся, но у него была более светлая голова, чем у тебя. Черт побери, в школе Лео все считали умницей!

Отец Бобо отвечает примирительно:

— Это правда. Мне вовсе не трудно это признать.

— Когда хотел, он мог служить мессу, он умел сказать по латыни: «dominus dominus» и «vobisco». Обращается к Лео:

— Лео, помнишь, ты служил мессу?

Лео несколько мгновений думает. Нет, не помнит. Снова принимается за еду.

Бобо возбужден. Беспрестанно встает, чтобы посмотреть, что происходит в долине, на крестьянских гумнах, смотрит вверх, на небо.

Он радостно оживлен. Часто обращается к сидящим в коляске:

— Дядя, видел розы? Дядюшка Лео, посмотри, отсюда видно море.

Садится, снова встает, опять поворачивается к сидящим в коляске.

— Папа, можно мне взять вожжи?

— Нет.

— Ну, папа, зачем же я тогда сюда сел! Ну, можно?

— Нет! Пожалуй, впервые осел попытался бы править лошадью! — шутит отец.

Лео перестал жевать. Пристально смотрит на крутящееся колесо. Немного подался вперед, чтобы видеть, как сливаются спицы.

Сидящая рядом с ним Миранда замечает, что один из его карманов раздулся, очевидно, там что-то есть.

— Лео, что у тебя в кармане?

Лео отвечает ей с детской непосредственностью:

— Камни.

Вытаскивает из кармана горсть камешков и показывает их дедушке и отцу Бобо.

— Зачем ты держишь их в кармане? Ведь тяжелые!

— Они мне нравятся.

Произносит это с глубокой убежденностью. Снова кладет камни в карман под растерянным взглядом брата, который видит в этом явное доказательство его безумия.

У Амедео тотчас же появляется желание сгладить неприятное впечатление.

— Лео, помнишь, как нас тогда заперли на кладбище?

Лео тотчас утвердительно качает головой.

— Мы держались за руки, и ты плакал.

— Молодец. Память у тебя лучше моей. Нам было по восемь.

Забирает руки брата в свои и нежно пожимает. Лео, удовлетворенный, дорисовывает сцену:

— Я говорил тебе: давай посвистим, будет не так страшно.

— Папа, а блуждающие огоньки вы видели? — спрашивает брат Бобо.

— Какой там, мы так перепугались!

Бобо подает голос откуда-то сверху:

— Папа, а вы со страху... обпачкались?

— Голубчик, ты не умеешь разговаривать поприличней?

Дедушка поднимает руку и кричит:

— Эй, Мадонна! — Тот оборачивается. — Стой, остановись!

— Что случилось? — спрашивает Амедео.

Лео тоже встал. Отвечает Миранда:

— Лео хочет сойти пустить водичку.

Лео сходит с коляски. Спустя немного спускается и дедушка.

— Я тоже пойду помочусь.

Между тем Амедео обменивается фразами с возницей.

— Хорошая лошадка, просто хорошая, сколько ей лет?

Мадонна знает все о своей лошадке.

— Ей три года и два месяца. У нее только один порок: не выносит паровозных свистков. А я, прости господи, все время работаю на станции! И каждый раз приходится прыгать на нее верхом и хватать под уздцы!

Дедушка закончил процедуру, проходит мимо Лео, направляясь к повозке, и видит, что у ног сына растекается лужица. В голосе дедушки удивление и порицание:

— Лео!

Тот поворачивается. Улыбается:

— Я уже.

Сидящие в повозке тоже видят, что Лео весь мокрый. Но Бобо все равно считает необходимым сообщить это вслух:

— Папа, дядя обмочился!

Дедушка подошел к повозке, влезая, говорит:

— Он забыл расстегнуть брюки.

— Ничего, — отвечает Миранда. — Мы приедем к арендатору и попросим его дать другие штаны.

Синьор Амедео, как бы отвечая санитару из лечебницы, цедит сквозь зубы:

— Нормальный! Черта с два!

Лео спокойно переходит дорогу. Прежде, чем усесться в коляску, говорит Бобо:

— Ты прав. Отсюда видно море. Такая длинная голубая полоска.

Коляска снова едет по залитой солнцем дороге, к вершине холма.

Вся компания в большой кухне у арендатора. На длинном столе — остатки обеда, беспорядок. Амедео, в одной рубашке и как всегда в шляпе, разговаривает с хозяином дома. Это сожженный солнцем немолодой крестьянин, с покрытыми морщинами лицом и хитрыми глазами. На нем безрукавка из толстой шерсти и полотняные штаны.

— Видишь, Мингино, земля, она ведь никогда не предаст.

— Да, зато уж если пройдет град, то прощайте финики...

— Град ведь не каждый год бывает...

— А вот в этом году, например, была такая засуха, что, наверное, сам святой отец сгорел... Если и дальше так пойдет, вместо винограда мы вот это будем собирать,— хлопает себя по заду.

Во дворе сидит дядюшка Лео, он также в одной рубашке, и смотрит на залитое солнцем гумно, где возится трехлетний ребенок в трусиках и майке.

Мальчик наклонился над кирпичом. Пыхтя, пытается поднять. Раскрасневшееся лицо под рыжими волосами. Наконец-то поднял. Однако, пока выпрямлялся, у него упали трусики. Идти он теперь не может, потому что трусики путаются в ногах. Мальчик опускает кирпич на прежнее место и подтягивает штанишки. Снова нагибается, чтобы поднять кирпич.

Дедушка и возница Мадонна растянулись на сиденьях повозки, из которой выпрягли лошадь и поставили в тенистом месте, рядом с курятником. Неподалеку в корзинке грудной ребенок с голым животом, смотрит вверх широко раскрытыми глазами. Двигает ножками, может быть, потому, что его беспокоят мухи.

В хлеву Бобо и его брат развлекаются, дразнят осла. Тычат ему в пах ручкой метлы. Смеются. Осел лягается со все нарастающей яростью. Через низкую дверцу в задней стене хлева видно квочку с цыплятами.

Миранда и жена арендатора, толстая повязанная платком женщина, стоят в огороде около курятника. Крестьянка передает хозяйке усадьбы корзинку с десятком свежих яиц.

Миранда идет на гумно, где мальчик все еще старается поднять кирпич. Останавливается около сидящего неподалеку Лео. Показывает корзинку с яйцами.

— Лео, хочешь выпить свежее яйцо?

Лео смотрит на корзинку. Берет одно.

— Потом выпью. А пока положу в карман.

Миранда несколько растеряна.

— Нет, в карман лучше не клади. Раздавится.

— Тогда буду держать в руках.

Из дверей кухни выходят Амедео и Мингино.

— Я пойду туда, в конец усадьбы. Кто со мной?

Лео не отвечает. Показывает яйцо брату. Тот кладет ему руку на плечо.

— Лео, если тебе здесь лучше, смотри, делай, что хочешь.— Берет яйцо, тоже рассматривает его. — И я, как ты. Каждый раз, когда вижу яйцо, мне хочется рассматривать его часами.— Обращается к жене: — Правда, Миранда? С ума сойти, как это природа может создавать такие совершенные вещи?

— Милый мой, природу ведь создает бог, а не какой-нибудь тип вроде тебя.

— Пошла ты к...

Мальчик, который играл на гумне, наконец поднял кирпич и медленно, но решительно направляется к корзинке, где лежит братишка. Ясно, что у него есть какой-то совершенно определенный план.

Крестьянка, набравшая в подол юбки кучу баклажан и салата, с криком бежит к нему.

Мальчик вот-вот подойдет к корзине и опрокинет кирпич прямо на розовое личико братишки. Но на крик матери поворачивается и выпускает свою ношу.

Мать хватает его за руку, в несколько рывков дотаскивает до одеяла, расстеленного неподалеку у курятника, с размаху усаживает на середину.

— Нечего ревновать! Я-то тебя раскусила, так и знай. Черт меня побери, если не раскусила! Как бы не так!

Мальчишка раскрывает рот, закрывает глаза и только теперь разражается плачем.

Амедео, его жена и крестьянин идут вниз по тропинке, которая ведет в конец усадьбы. Амедео время от времени останавливается, осматривает растения и ряды виноградных лоз. Мингино говорит ему:

— Пока крестьянин, вот я, к примеру, работает с восхода солнца до заката, в городе рабочий в это время похрапывает.

— Это правда. Но ведь одно дело жить здесь, на природе, и делать, что хочешь, а другое — терпеть, чтобы какой-то тип целыми днями понукал тебя, не давал свободно вздохнуть.

— Вы, синьор хозяин, все правильно говорите, и все же, по-моему, у нас не жизнь, а одно мучение.

Они подошли к небольшой котловине, окруженной высокой травой. Мингино, раздвинув траву палкой, показывает маленькое озерцо родниковой воды. Из подставленной черепицы непрерывно капает вода. Мингино нагибается, находит в траве специально оставленный здесь стакан, моет, наполняет водой и протягивает хозяину.

— Попробуйте, правду я вам говорил?

Амедео отпивает, задерживает воду во рту, чтобы оценить вкус.

— Ты прав. Вода легка, как воздух. Попробуй, Миранда,— протягивает стакан жене.— Сделаем так, Мингино. Нальешь мне бутыль, я пошлю на анализ. Увидишь: эта вода явно способствует пищеварению. Ее и продавать можно будет.

И вдруг от дома, расположенного на вершине холма, раздаются крики. Миранда, крестьянин и Амедео подымают головы и прислушиваются.

По тропинке вниз бежит брат Бобо. Мать и отец устремляются ему навстречу. Мальчик, запыхавшись и тяжело дыша, говорит:

— Дядя Лео забрался на дерево.

Все спешат к дому.

На вершине высокого вяза, стоящего у края гумна, сидит Лео. Обхватив руками ветки дерева, душераздирающе кричит:

— Хочу женщину! Хочу женщину! Хочу женщину!

Голос разносится над залитым солнцем гумном, где в растерянности мечутся дедушка, Мадонна, Бобо и жена крестьянина.

Дедушка, по всей вероятности, не очень испуган, время от времени отводит взгляд от Лео и говорит Мадонне:

— Это более чем нормальная потребность, ему ведь сорок два! В сорок два года я, черт побери...

Мадонна явно не разделяет мнения дедушки, однако ничего не говорит. Старик снова смотрит на сына, кричит:

— Спускайся, Лео. Послушай своего папу.

С высоты в ответ слышится все то же:

— Хочу женщину!

Дедушка бегает по гумну, говоря сам с собой:

— Где же сейчас взять женщину!?

Между тем появляются Амедео, Миранда и крестьянин.

Первое объяснение они получают от извозчика:

— Он вскарабкался наверх, как кошка. Мы впрягали лошадь в повозку.

— Господи, не бросился бы он вниз!

— Миранда, иди в дом и сиди там. Не устраивай здесь театр!

Бобо пытается взобраться на вяз. Кричит отцу:

— Отец, я слазаю за ним?

Отец с яростью кидается к нему:

— Сейчас же спустись, а то я тебе уши оторву!

Бобо быстро спускается и удирает.

Амедео обращается к крестьянину:

— Мингино, беги за лестницей.

Мингино идет к дому. Амедео заходит в сарай и закрывается изнутри. Оставшись один, бьется головой о стенку, хлещет себя по щекам, кидает на пол шляпу, топчет ее.

— Черт меня побери! Черт меня побери! Черт меня побери! Психи должны оставаться в сумасшедших домах! — Он продолжает выкрикивать фразы, в которых можно разобрать лишь отдельные слова: — Сука! Злюка! Дерьмо!

Подбирает шляпу, стряхивает пыль, надевает на голову и выходит из сарайчика со спокойным и полным достоинства видом.

Мингино приставляет лестницу к вязу. Поднимается вверх, все наблюдают за ним.

Мингино стоит на верхней перекладине. Уговаривает Лео:

— Синьор Лео! Спускайтесь вниз, а то у вас голова закружится.

Лео продолжает кричать. Теперь Амедео пытается образумить брата.

— Лео, ты достаточно поразвлекался. Ну, спускайся же, будем есть арбуз.

Бобо бежит, поднимает с земли камень. Показывает отцу:

— Папа, дядя камнями бросается.

С дерева летит второй камень. Амедео снова обращается к брату:

— Лео, перестань. Того и гляди, ты раскроишь отцу череп!

Поворачивается к извозчику:

— Мадонна, отведи коляску немного дальше. А ты, Миранда, позови детей... Давайте сядем в коляску и сделаем вид, что собираемся уезжать.

Мадонна в коляске отъезжает в сторону. Все усаживаются на свои места. Амедео опять обращается к брату:

— Ну же, Лео! Нам домой пора. Уже поздно. Видишь, мы все сели!

Лео перестает кричать. Смотрит вниз, на гумно. Делает движение, чтобы спуститься, нога скользит по ветке, на которую он хотел опереться. Снова возвращается на прежнее место. Опять кричит:

— Хочу женщину!

Все смотрят вверх. Дедушка закрывает лицо руками и плачет.

— Не будем устраивать спектакль! — кричит Амедео. Встает, выталкивает всех из коляски. — Давай, Бобо, давай, Миранда! — К извозчику: — Послушай, Мадонна, сделай одолжение, поезжай в сумасшедший дом и привези оттуда санитаров...

Все молча смотрят на вершину вяза. Коляска быстро удаляется.

Солнце заходит. Вопли Лео становятся все более похожими на собачий лай, которому издалека вторят псы с соседних дворов.

По гумну разбрелись Амедео, дедушка, мать, Бобо, его брат, крестьянин и его жена. Все как бы окаменели в ожидании. Амедео заткнул указательным пальцем уши, чтобы не слышать душераздирающие крики Лео. Бобо подходит к отцу.

— Папа, папа, — отец опускает руки. — Может, привезти Вольпину?

Отец несколько мгновений неподвижно смотрит прямо перед собой, потом внезапно хватает Бобо за руку, зажимает между ног и обрушивает на него град ударов, по голове, по плечам, по спине. Младший брат радостно, нарочито громко смеется. Бобо вырывается и убегает, скуля, как раненый щенок.

Ночь. Свет фар машины «скорой помощи» разрезает темноту долины двумя светящимися лезвиями.

Ацетиленовый фонарь, поставленный в центре гумна, освещает Амедео и остальных. Шум приближающейся машины выводит их из оцепенения. Все собираются у калитки.

«Скорая помощь» останавливается невдалеке от зажженного фонаря. Выходят двое санитаров и карлица-монашка ростом меньше метра. Крестьянин показывает ей на вяз. Маленькая монашка, не говоря ни слова, взбирается по лестнице, как кошка, и исчезает среди листвы. Тишина. Все смотрят на темную вершину. С высоты доносится голос:

— Пойдем, Лео, спускайся.

По шелесту ветвей становится ясно, что Лео наконец-то согласился с уговорами и спускается с дерева.

Как только он оказывается на земле, санитары осторожно берут его под руки и усажи-

вают в машину. Машина сию же минуту трогается с места.

Глубокой ночью коляска Мадонны проезжает по Корсо. Бобо и его брат спят. Отец, Миранда, дедушка глядят прямо перед собой, ничего не видя.

Адвокат, придерживая рукой велосипед, стоит у одного из каштанов, растущих вдоль бульвара. Внимательно смотрит вдаль, на пляж, где служащие поспешно складывают зонты, а купающиеся быстро бегут к набережной. Адвокат показывает нам на золотое облачко, появившееся в небе. Озабоченно, с полной убежденностью говорит:

— Это золотое облачко не предвещает ничего хорошего.

Внезапный порыв ветра. Прислонив велосипед к каштану, Адвокат обеими руками придерживает шляпу, чтобы она не улетела.

— Это явное доказательство того, что каждое лето между одиннадцатью часами и полуднем «морские трубы», эти страшные вихри, обрушиваются на побережье Адриатики.

Ветер развевает легкий пиджак. Адвокат продолжает говорить, хотя это ему не легко:

— Каждой «трубе» предшествует громовой удар, от которого дрожит земля и который...

Налетевшие порывы ветра заглушают его голос. Несколько мгновений Адвокат молчит, наклонив голову, потом торопится продолжить — времени для исчерпывающего объяснения мало:

— «Морская труба» — воздушный вихрь, который рождается над перегретыми поверхностями. Он может иметь форму воронки, цилиндра или спирали. С тысяча девятисотого года по сегодняшний день на Адриатическое побережье обрушились тридцать две «морские трубы», практически по одной в год. В двадцать втором и в двадцать четвертом году вихрей не наблюдалось.

С отчаянием смотрит, как ветер уносит велосипед. Потом хватается за ствол каштана. Несмотря на эту явно неудобную и опасную позу, продолжает:

— Не знаю, смогу ли я рассказать все, что знаю о «морских трубах».

Ветер становится сильнее, сильнее... Его накрывает облако пыли.

По воздуху, километрах в двух от пляжа, разворачиваясь и все более разрастаясь, движется огромная спираль захваченной вихрем воды. Она приближается к пляжу. Поднимая горы пыли, выдергивает из песка сложенные зонты, ломает кабины раздевалок. Обрушивается на набережную, бомбардирует Гранд-отель мириадами песчинок, которые стучат в опущенные жалюзи. Проникает в переулки, бульвары, рассеивается по улицам и дворам, увлекая за собой газеты, мятую бумагу, простыни, проносится над прижавшимися к стенам автомобилями, где за наглухо закрытыми дверцами прячутся пассажиры. Обрушивается на трамвай, покинутый посреди улицы. Разбивается на тысячи воздушных спиралей, которые разлетаются по всему городу.

Летит все: шляпы, цветы, вырванные из горшков... Около каждого дерева какой-нибудь человек отчаянно цепляется за ствол, пытаясь удержаться. Кричит женщина, вцепившись в решетку виллы. Парень пытается поймать улетающий пиджак. Бежит мужчина, преследуемый пустыми ящиками. В центре площади Эрбе поднимается столб пыли. Под ударами ветра раскачиваются и звонят колокола.

Бобо смеется; раскинув руки, он мчится вдоль Корсо. Прячется на минутку в каком-то подъезде, но сейчас же выбегает оттуда и подгоняемый порывами ветра вновь летит по улице навстречу Градиске; прижавшись к витрине кинотеатра «Четыре сезона», она борется с юбками, ветер забрасывает ей их на голову. Бобо хватается за Градиску, как за якорь спасения. Повисает на ней, сияя от счастья.

Бишеин, с наполовину намыленным лицом и перекинутым через шею полотенцем, и другие клиенты глядят из окон парикмахерской на проспект Корсо, где бушуют пыльные вихри. Перед изумленными глазами Бишеина появляется лодка. Она движется вперед, царапая мостовую так, как будто ее увлекают струи мощного речного потока. Действитель-

ность это или только видение? Бишеин уже слышит, как он будет рассказывать об этом чуде:

— Честное слово! Это была лодка. Лодка посреди площади, и в ней сидел какой-то синьор из Анконы! Я вышел из парикмахерской и...

Открывает стеклянную дверь и выходит на порог в то самое мгновение, когда лодка, ударившись в стену напротив, снова направляется в центр площади. В лодке сидит человек лет сорока и исступленно кричит, вцепившись руками в борт. Синьор в лодке и Бишеин едва успевают взглянуть друг на друга. Человек протягивает руку, будто просит, чтобы его спасли.

Теперь человек в лодке с удивлением смотрит, как над его головой взмывает Бишеин, пролетает мимо окон и тут же исчезает во дворце графов ди Какарабос.

Бишеин проник через двери в апартаменты дворца. Он парит над диванами и прочей мебелью, облетает огромную люстру, проносится по коридору, почти касаясь портретов предков, словно слепой, проходящий перед фронтом старых вояк, появляется в кухне и пулей вылетает через открытое окно во двор.

Вихрь быстро поднимает его все выше, выше возносит над городом, который кажется ему совсем маленьким: ясно и четко видны разные предметы, поднятые в воздух ветром.

Прямо перед ним летит соломенная шляпа, за шляпой вдруг возникают горы: вершина Педрос.

Бишеин облетает вершину, но сейчас же начинает терять высоту и падает на землю, к счастью, он угодил прямо в огромную кучу соломы и исчезает в ней.

Но вернемся к реальности. Вихрь прошел, в небе и на земле — абсолютная тишина. Ветер стих внезапно. Медленно улегся поднятый в воздух песок, который громоздится теперь повсюду. Люди открывают окна, выходят на улицу, чтобы посмотреть, как велико бедствие, причиненное ураганом. Купальни разворочены, на пляже все перевернуто вверх дном. Рабочие в растерянности глядят на обломки. Перед строящимся домом отец Бобо пытается найти в куче занесенных сюда шляп свою. Примеряет одну, другую...

Из церкви дон Балоза и служитель выметают песок, проникший и сюда.

На Муниципальной площади стоит комодик. Как он очутился здесь?

Раннее утро. Лето давно уже кончилось. Холодно. В доме Бобо кто-то зажег свет в кухне. Это дедушка. Оглядывает стол, небрежно расставленные стулья. Пытается навести порядок, видимо, хочет найти хоть какое-нибудь занятие. Открывает стеклянную дверь и с удивлением замечает, что там стеной стоит туман. В нем утонули соседние дома и деревья.

Выходит из кухни и зажигает люстру в зале. Открывает и там оба окна и опять видит серую плотную стену. Проходит по коридору, к двери, ведущей в сад.

Нащупывает ступеньки крыльца и видит только одну, ступает на нее, только тогда появляется вторая.

Он растерян и пытается сориентироваться. Идет с осторожностью человека, понимающего, что в восемьдесят лет жизнь может зависеть от малейшей случайности. Наклоняется, ощупывает все руками, как слепой.

Трогает мокрый от росы качан.

— Только в двадцать втором был такой туман, — говорит он вполголоса.

Встает, решительно направляется куда-то, вытянув вперед руки, натыкается на калитку в решетке, выходит из сада.

Улицы нет, нет вообще ничего, и все-таки он идет. Держится за решетку, чтобы не потеряться. Бормочет:

— Здесь должен быть фонарь...

Решетка заканчивается, дедушка все идет вперед с вытянутой рукой. В растерянности останавливается: решетки больше нет.

— Куда же она подевалась?

Проходит еще немного, снова останавливается. Теперь он окончательно потерял направление. В испуге зовет служанку:

— Джина! Джина!

Ждет отклика, но ничего не слышно. Где-

то хлопает окно. Но где? Рядом или далеко? Робко делает несколько шагов, говорит с нарастающим отчаянием.

— Вот теперь я просто нигде.

Осматривается в надежде найти какой-нибудь ориентир.

— Да где же я? Если это смерть, то это нечестно. Все кончено! Кончились люди, деревья, нет больше птиц в воздухе.

Поворачивается, потому что он услышал какой-то звук сзади. Металлический звук.

— Кто это?

Ему отвечает велосипедный звонок, он становится все настойчивее и ближе. Дедушка выставил руки вперед в страхе, что на него наедут.

— Тише, тише!

Смутно видит длинную тень, как бы подвешенную в воздухе. Ноги крутят педали невидимого велосипеда. Дедушка раздраженно восклицает:

— Черт побери, куда это тебя несет на этом проклятом велосипеде!

Вокруг снова воцаряется тишина. Опять кричит:

— Джина! Джина! Джина-а-а!

Цоканье лошадиных копыт и стук колес заставляют его испуганно обернуться — из густого пятна тумана, как ему кажется, доносятся какие-то звуки. И действительно, появляется темная расплывчатая тень. Видна голова лошади, а за ней — фигура человека, слившаяся с коляской; все вместе кажется огромным доисторическим животным. Дедушка в отчаянии смотрит на эту медленно движущуюся массу.

— Эй, Мадонна!

Коляска останавливается, слышен голос извозчика:

— Что случилось?

— Где я?

Мадонна хмыкает:

— Как это где? Не видите, что стоите прямо перед домом.

Лошадь и коляска сливаются в одно черное пятно, которое медленно удаляется.

Дедушка пристально смотрит в туманную стену перед собой.

— Уж не ослеп ли я?

Осторожно ступает, но через несколько шагов натыкается на кого-то и вскрикивает. Смеется. Брат Бобо — это он идет в школу, держа в руках ранец.

— Ты куда в такое время?

— Как куда? В школу.

Дедушка смотрит, как мальчик исчезает в тумане. Делает несколько шагов, трогает решетку.

— Смотри-ка ты!

Он все еще сконфужен, удивлен, испуган.

Брат Бобо идет по аллее каштанов. Может быть, здесь и есть кто-нибудь, но все равно ничего не видно. Деревья кажутся темными призраками.

Сухой звук, похожий на постукивание костяшек обо что-то, заставляет обернуться, шум повторяется ближе, но никого не видно. Звук теперь слышится спереди. Это удары в землю. Брат Бобо испуганно останавливается. Рядом с ним на землю падает плод дикого каштана. Мальчик облегченно вздыхает. И уже спокойно идет вперед.

По параллельной улице с зажженными фарами проходит грузовик. Он кажется неестественно большим.

Брат Бобо выходит за пределы аллеи. Все вокруг заполнено мутной серой массой, населенной звуками велосипедных звонков, треньканьем колокольчика, подвешенного на шею лошади, скрипом жалюзи. Где-то в высоте виднеются слабо освещенные станционные часы.

И вдруг прямо перед ним, в дымящейся серой пустоте — ей нет ни конца, ни края — появляется гигантский силуэт быка. Огромная тень дрожит, качается, может быть, от собственного дыхания: видно, как из ноздрей животного вырывается пар. Бык неподвижен. Длинная веревка, на которую его, очевидно, привязал сторож, змеей извивается по земле. Бык едва-едва покачивает головой. А вверху, прямо посреди его рогов, висят станционные часы.

У брата Бобо перехватило дыхание, нет сил даже крикнуть. Он в испуге пятится.

К счастью, огромное животное, шумно вздохнув, медленно поворачивается и столь же медленно уходит, постепенно исчезая во мгле.

В необъятной серой пелене возникает еще одна тень. Кажется, она напоминает фигуру Адвоката. И в самом деле — появляется руль велосипеда.

— Наш городок расположен в зоне низкого давления, где часто образуются туманы, порой такие густые, как сегодня. Не знаю, видите ли вы меня, а между тем я стою посредине площади Эрбе.

...Его прерывает каскад издевательского свиста, доносящийся со всех сторон. Сегодня число его недругов увеличилось. Адвокат даже не оборачивается.

— Как вы слышите, с туманом число оскорбляющих меня возросло, что свидетельствует о степени их трусости.

Еще одна порция издевательских свистков.

— Прошу прощения, я тоже воспользуюсь случаем, чтобы ответить на том же языке.

Мощная серия тех же звуков — на этот раз их издает Адвокат. Он исчезает во тьме, продолжая яростно свистеть.

Стоя за окном парикмахерской, Градиска смотрит на улицу. Полными муки глазами разглядывает афишу нового фильма на стене напротив. Это огромный портрет Гарри Купера, как бы подвешенный в воздухе и слабо освещенный четырьмя маленькими лампочками. Временами кажется, что актер улыбается. Градиска завороженно смотрит на него.

Патака, сидя за столиком Коммерческого кафе, разговаривает с маленьким толстым китайцем; люди подобного типа появляются в Борго раз или два в год, галстуки дождем падают у них на грудь и на плечи, они продают их по одной «лиле»* за штуку.

— А у вас в Китае бывает туман?

— Да. И туман у нас есть, и снег, и дождь — все.

— А он у вас желтый или тоже серый, как у нас?

— Серый. Все так же, как здесь...

* Искаженное «лира».

Показывает пальцем на улицу.

Официанты и несколько сидящих в баре клиентов с интересом прислушиваются к разговору, к которому китаец относится с полной серьезностью.

Патака не успокоился:

— Не знаю, правду ли ты говоришь. Кто знает, что там происходит у вас в Китае! А ты, может быть, просто не хочешь говорить.

Китаец вежливо возражает:

— Нет-нет, я сказать. Ты сплашивать, я отвечать.

Патака трогает нос рукой, чтобы подавить душащий его смех. Уголком глаза наблюдает за остальными, те с интересом прислушиваются. Ему удается снова стать серьезным:

— А вот, например, скажи: китайские дети рождаются через девять месяцев или раньше?

— Через девять.

— Постой, подумай, прежде чем отвечать. В одной книжке говорится, что вы все такие маленькие потому, что рождаетесь раньше положенного срока.

Китаец отрицательно машет руками.

— Это ошибка. Книжка неплавильная.

— Неправда, что неправильная. Там написано, чем вы отличаетесь от нас. У вас волосы гладкие, а у нас кудрявые. Правильно?

— Плавильно.

— У вас глаза раскосые, а у нас нет. У вас кожа желтая, а у нас белая...

Китаец соглашается, утвердительно кивая головой.

— У вас нет пупка, у нас есть.

Китаец быстро отвечает:

— Пупок есть. Мы тоже иметь пупок.

— Не верю.

Протягивает руку, чтобы расстегнуть у китайца штаны.

— Врун ты. Хочешь посмеяться надо мной... Сейчас я погляжу.

Китаец испуганно отбивается, но это ему не удается.

— Видишь, не хочешь показать? Значит, у тебя его нет.

Громада здания Гранд-отеля сейчас в ту-

манной мгле напоминает заснувшее доисторическое животное. Мавританские купола окутаны белой пеленой. Широкая пустынная терраса кажется бесконечной, исчезающей в облаках. На этой огромной, подвешенной в пустоте платформе танцуют Бобо, Спига, Бирийон и Ганди. Четверо мальчишек, потерянные в непроницаемой серой массе, насвистывают популярные мотивы, прижимая к себе тела воображаемых партнерш.

Бобо щека к щеке с Нардини танцует танго. Спига отплясывает румбу, делая неожиданные прыжки вбок и головокружительные повороты. Бирийон движется в медленном танце, нежно обнимая одной рукой толстый зад своей партнерши. Ганди напевает, изредка что-то говорит воображаемой даме, которую крепко прижимает к себе. Это беспорядочный набор слов, напоминающих немецкие.

Внезапно Спига перестает танцевать и, выставив вперед указательный палец, трижды стреляет в Бобо. По железной договоренности Бобо делает вид, что поражен насмерть, и тяжело падает на мокрый пол. Правда, в последний момент ему все-таки удается выстрелить в Бирийона, который тоже вынужден рухнуть на землю. Спига исчезает в тумане, растворяясь в сером облаке, окружающем террасу. Исчезают и все другие.

По ту сторону балюстрады едва виден песчаный пляж, над которым тоже навис туман.

Больше не видно ничего, не понятно, где кончается песок и начинается вода. Море исчезло. Издалека доносится надрывный хриплый звук сирены парохода, который вот уже два часа пытается войти в порт.

Бобо в постели. Он весь в поту и стучит зубами от лихорадки. Мечется, жестикулирует, бормочет сквозь зубы непонятные фразы.

Мать ставит на ночную тумбочку чашку теплого молока.

— Если я умру, пусть на похоронах играет оркестр, — бормочет Бобо.

Миранда протягивает руку за термометром, — мальчик крепко держит его под мышкой. Надев очки, смотрит.

— На несколько делений повысилась.

Бобо недоверчиво говорит:

— Покажи, — кричит, отобрав термометр: — Тридцать восемь и одна, почти тридцать девять.

Мать все так же спокойно протягивает чашку:

— Выпей теплого молока, увидишь, все пройдет.

— У меня и сердце очень сильно бьется.

— Это от слабости.

Бобо делает глоток. Миранда садится рядом с постелью и начинает штопать носок, туго натянутый на деревянное яйцо. Бобо смотрит в потолок. Потом на стену, потом одной рукой пытается прогнать муху. Плачущим голосом:

— Муха.

— Где?

— Сначала она была там. Только в нашем доме мухи живут даже зимой!

Миранда ищет глазами муху. Снова принимается за работу. Бобо поворачивается на бок, закрывает плечи: ему холодно. Остается открытой только часть лица и лихорадочно блестящие глаза. Он пристально смотрит на мать.

— У тебя с отцом как было?

— Что как было?

— Ну, как вы встретились... как полюбили.

Женщина смущенно улыбается:

— Это что еще за разговор? Кто это помнит! Твой отец не привык особенно утруждать себя. Он был чернорабочим в Салудеччо. А мои не очень-то его жаловали, ведь у нас водились кое-какие денежки. В общем, мы сбежали из дому без долгих разговоров.

— А первый поцелуй... Как это было?

Мать — торопливо:

— Что это ты сегодня за разговоры разводишь? Я не знаю, был ли он вообще, этот первый поцелуй. Когда мы увиделись впервые, он снял шляпу и все. Сказал, что это самое большее, на что способен, и что он никогда не делал ничего подобного ни для одной девушки. В наше время было не то, что теперь. Это сейчас вытворяют невесть что.

Бобо слушает, обливаясь потом и дрожа от лихорадки. Пытается сесть, глаза его блестят:

— А я вот ничего не вытворяю.

Миранда перестает штопать и пытается уложить его.

— У тебя еще штаны короткие. Рано кое о чем думать!

Бобо клацает зубами, его волосы мокры от пота. Бредит.

— Тогда сшей мне сейчас же длинные. У этого они есть.

— У этого — у кого? — рассеянно спрашивает Миранда, озабоченно поворачивается к двери, зовет служанку: — Джина! Джина!

— Я хочу длинные брюки или хотя бы ниже колена.

— Будешь слушаться, сошью.

На пороге появилась Джина, и Миранда говорит ей:

— Посмотри-ка на улицу, не идет ли доктор.

Бобо твердит свое:

— Она мне сказала: «Не пиши мне больше записок». Я ей: «Почему»? А она мне: «Это мое дело».

Мать снова обращается к нему:

— Успокойся, дай-ка вытру пот.

— Записки пишу когда хочу...

Миранда берет коробочку с тальком и сыпет его на шею и на потную грудь сына, который бормочет:

— В Африку. Стану доктором и поеду в Африку. Тогда узнает.—Наконец опускает голову на подушку и, дрожа, бормочет: — Вот уж жарко сейчас в Африке!

Над Корсо, от одного дома к другому, протянуты длинные полотнища с надписью: «Тысячи миль». Корсо пуст. Но на балкончиках кое-где уже расставлены стулья. В окнах люди. Одновременно повсюду зажигаются огни.

От Арки Юпитера доносится шум подъезжающей машины, перерастающий в оглушительный треск. На балконы выбегают зрители в твердой уверенности, что появился первый гонщик. Однако это всего лишь Скуре́ца ди Корполо́; он летит на своем мотоцикле, а вслед ему несутся свист и издевательские выкрики.

Никто уже не отходит от окон. Слышны крики, неразборчивые возгласы, смех. Многие с головой зарылись в развернутые газеты. По ту сторону Арки, за пределами города, по обеим сторонам дороги толпится народ. В стороне от всех — маленький солдат с трубой. Он должен затрубить, как только вдали появятся фары гоночных автомобилей.

Внутри цементного пьедестала, напоминающего по форме бокал, у стены одной из выходящих на Корсо вилл, пристроились Бобо, Ганди, Спига и Бирийон. И у них в руках газеты и карандаши, чтобы отмечать ход автомобильных гонок. У Бобо огромные дедушкины часы в форме груши. Между Спигой и Бирийоном разгорается спор.

— Я за Питакуду.

— Питакуда ни ... не стоит по сравнению с Нуволари.

Бобо не участвует в споре. Краешком глаза он наблюдает за окном в доме напротив; там Нардини разговаривает с парнем лет восемнадцати. Парень курит, дает затянуться Нардини, она, смеясь, сразу же начинает кашлять.

Наконец, до окон и до балконов Корсо доносится сигнал трубы. Уже ночь. Толкая друг друга, люди стараются высунуться из окон, чтобы лучше видеть. Сначала вдали появляется светящееся пятно, затем свет фар полностью заливает Арку, длинная тень падает на Корсо, на кучки любопытных, толкающихся по сторонам. Ребята в цементном бокале тоже исчезли в этом темном пятне. Но вот тень быстро укорачивается, появляются фары автомобиля, в одно мгновение машина с воем пролетает по Корсо и вот она уже на другой стороне Муниципальной площади. Какие-то доли секунды все слушают, как этот звук постепенно замирает в поле, за мостом Акаб. И снова возгласы, восторженные восклицания. Оживление в окнах, на балконах, в цементном кубке.

— Кто это?

— Семьдесят седьмой.

Ганди смотрит в газету и кричит:

— Кампари!

— Кампари! — это имя повторяют от окна к окну.

Бобо смотрит на часы, проверяя время. Кричит Нардини:

— Нардини! Нардини!

Та поворачивается на голос, с неудовольствием смотрит.

— Хочешь знать, когда он пришел?

— Мы уже знаем, — равнодушно отвечает девушка.

Бобо разочарованно обращается к Бирийону.

— Пометь одиннадцать и двенадцать минут.

Опять издалека слышны звуки трубы солдата. Опять быстро удлиняется и так же быстро укорачивается тень от Арки. Еще одна машина, как снаряд, с шумом пролетает по Корсо и исчезает в поле.

Опять крики, комментарии.

— 91.

— Кто это?

— Немец.

— «Мерседес».

Бобо, опершись о край бетонного кубка, пристально смотрит на окно, где стоят Нардини и тот парень. Их головы скрыты за развернутой газетой. Что они там делают? Целуются? Вот что мучает Бобо. Его уже не интересует приближающийся шум гоночной машины. Нардини и парень не опускают газету, чтобы посмотреть на гонщика...

Красный снаряд летит по Корсо, затем резко тормозит и, накренившись, останавливается. Дает задний ход, снова тормозит прямо перед окном Нардини. Гонщик с черным шлемом на голове опускает огромные очки, и мы видим покрытое потом и пылью лицо. Только теперь нам становится понятно, что это Бобо. Сидя за рулем, он кричит:

— Нардини! Нардини!

Девушка опускает газету, с любопытством смотрит вниз, на гонщика. Бобо делает вульгарный жест.

— На!

И стремительно улетает на своем красном автомобиле. Увы, это всего лишь фантазия. Бобо сидит в цементном бокале и смотрит на окно, где закрылись газетой те двое.

Снова звук трубы. И снова тень от Арки Юпитера быстро удлиняется и так же быстро укорачивается. В поле зрения появляются фары, и гоночный автомобиль стремительно проносится, как по коридору, меж переполненными зрителями домами. На этот раз к оглушительному автомобильному сигналу примешивается визг собаки, которую сшиб гонщик, мчащийся уже по ту сторону моста Акаб.

Ранним утром целая шеренга любопытных тянется по Корсо, осматривая кровавую полосу, оставшуюся от сбитой собаки, и комментируя это событие. Вдруг впереди раздается голос человека, что-то обнаружившего:

— Ухо!

Человек размахивает маленьким собачьим ухом. Это все, что осталось от животного.

На экране тропический лес. Меж деревьями медленно бредет старый слон. На расстоянии его преследует белый охотник.

Партер переполнен. Здесь и Бобо. Открыв рот, он следит за каждым шагом слона. Показывают фильм Трейдера Горна. На галерее тоже полно зрителей. Градиска, как обычно, курит.

Слон на экране спускается в низину, здесь повсюду валяются скелеты слонов. Обессиленный, умирающий слон опускается на землю. В публике удивленные восклицания. Кто-то говорит:

— Это кладбище слонов.

Из-за тяжелой бархатной занавески, закрывающей запасной выход, появляется Джудицио. Кричит, обращаясь к залу:

— Снег идет!

Люди оборачиваются, некоторые поднимаются с мест, чтобы видеть Джудицио. Тот добавляет:

— В одну секунду всю землю закрыл!

Начинается беспорядок. Движение среди зрителей. Многие выходят. Те же, что хотят смотреть фильм, кричат:

— Сядьте! Сядьте!

В конце концов любопытство овладевает всеми. Давка у выходов. Тесной толпой сходят по лестницам с галереи, мимо «Рональда Кольмана», хозяина кинотеатра, который поглядывает на них со сдержанным раздражением, стоя на контроле. Все сгрудились у входа, смотрят на падающий снег.

Воздух наполнен легким порханием снежинок. Бобо и другие мальчики бегут под падающие хлопья. Бобо останавливается, высовывает язык, ловит летящие звездочки. Муниципальная площадь вся в белых пятнах. Мадонна пытается натянуть на голову лошади клеенчатый колпак.

Снег падает на крыши, на стоящие у вокзала поезда, на огромный бронзовый зад богини Победы из монумента погибшим, на почти достроенный дом, где командует отец Бобо, на Гранд-отель, мавританские купола которого уже стали белыми, как мачты лодок, сгрудившихся в порту. Беспрерывно и бесцельно опускается снег на поверхность моря.

Снег идет даже ночью.

Снежные вихри вокруг электрических фонарей Корсо, перед часами на станции.

Освещенное окно спальни: Бобо и его брат, в пижамах, смотрят на снег.

Снег идет и на следующий день.

За углом строения стоит человек в теплом вязаном капюшоне и смотрит на заснеженное поле. Потом срывается с места и, проваливаясь в глубоком снегу, спешит к попавшему в ловушку воробью.

Четырехугольная рама слегка приподнята над землей, ее держит воткнутый в землю колышек. К нему привязана длинная веревка, она тянется к сараю, где сидят в засаде двое мальчишек. Под рамой насыпаны кукуруза и хлебный мякиш. Несколько воробьев, подпрыгивая, приближаются к корму. Забираются под раму. Клюют. Мальчишки в сарае дергают веревку, и рама падает, накрывая птичек.

Снова ночь. Снег все еще падает. Идущий откуда-то снизу свет слабо освещает дворцы площади Эрбе, Корсо, Муниципальной площади. Специально нанятые безработные расчищают снег. Мы видим лица под нахлобученными шляпами, клеенчатыми капюшонами, — такие обычно надевают на лошадей. Работают вплоть до утра.

Сегодня, наконец, появилось солнце. Снег уже не идет. Борго покрыто белым одеялом толщиной в два метра. Прорытые тропинки, траншеи, проходы напоминают огромный лабиринт, по которому вынуждены продвигаться горожане. Не видно ни автомобилей, ни велосипедов, ни лошадей.

Единственный человек, который пользуется быстроходным средством передвижения, это Скурéца ди Корполó. Он пролетает по лабиринту на мотоцикле, заставляя людей вжиматься в снежные стенки.

Несколько рабочих, стоя на крыше палаццо графини ди Какарабос, лопатами сбрасывают белые пласты во внутренний двор.

Возвышаясь над стенами лабиринта, движется голова Адвоката в темном капюшоне. Он останавливается. Поворачивается к нам, чтобы поговорить; его слова как бы скользят по снежному ковру, поднимая белые вихри, он дышит как загнанная лошадь.

— Этот год будут вспоминать как год большого снегопада. Если исключить эпоху обледенения... — На мгновение замолкает, подозрительно смотрит вокруг, как бы боясь неприличного вмешательства в свою речь. Затем продолжает: — В первый раз в нашем Борго идет такой обильный снег. Метр и девяносто пять сантиметров. В первый раз также я вынужден был оставить дома велосипед.

В лицо ему ударяет снежок, сбивает капюшон.

Адвокат приседает, вновь поднимается и серьезно говорит:

— Это не он, а какой-нибудь мальчишка. Итак, я говорил, что особо исключительными были 1541, 1694, 1728 и 1899 годы, когда снег шел 13 июля, — факт не то что редкий, уникальный...

Исчезает, чтобы увернуться от снежка, который перелетает через него. Снова поднимается.

— К сожалению, не могу распространяться дальше об этом предмете: стоя здесь, мешаю свободному продвижению моих сограждан.

Только теперь мы видим длинную очередь людей, которым он загородил дорогу. Адвокат пускается в путь, остальные гуськом следуют за ним.

Бобо идет по одному из проходов. Делает несколько пробежек, пытается прокатиться по ледяной дорожке. Это ему удается: он восторженно и довольно долго скользит. Вдалеке видит Нардини. Добегает до нее в тот момент, когда Нардини поворачивает в другую траншею.

Бобо уже на том перекрестке, где только что была девушка. Перед ним три траншеи. Идет по центральной. Обгоняет какую-то старушку и снова попадает на перекресток. Заглядывает сначала в один, потом в другой снежный коридор. Нардини исчезла. Бегом возвращается назад. Переходит из одной траншеи в другую. Кажется, его заперли внутри лабиринта и он заблудился.

Снова видим Бобо. Он бежит по узкой траншее, ведущей в собор. Добегает до конца, тяжело дыша, останавливается. Смотрит на старушку. Поддерживаемая двумя родственниками, она входит в церковь. Затем его взгляд привлекает длинный ряд сосулек, свисающих со стены дома напротив и напоминающих трубы органа. Он уже успокоился, собирается уходить.

Из любопытства входит в церковь. На скамейках перед алтарем кто-то сидит. Из темного угла выходит дон Балоза, заботливо спрашивает:

— Как мама?

— Сейчас лучше. Еще в больнице, но доктор сказал, что она вне опасности.

Дон Балоза берет мальчика за руку и ведет во двор.

— Я рад. Не забудь передать привет, когда пойдешь навестить.

В этот же день Бобо и его отец идут в больницу. Проходят по длинному коридору к широкой двери с матовыми стеклами. Через нее попадают в другой коридор, ищут нужную им палату. Останавливаются перед номером 42. Синьор Амедео осторожно поворачивает ручку двери, робко просовывает голову внутрь. Входит вместе с сыном. Большая комната с высоким потолком. Здесь стоят три железные кровати, все они заняты.

На кровати у окна сидит Миранда. Санитарка расчесывает ей волосы. Мама разглядывает свои руки, попеременно то снимает, то надевает обручальное кольцо, которое стало ей великовато. Видит мужа и Бобо, как обычно озабоченно спрашивает:

— Вы ели? — Не дожидаясь ответа, говорит Бобо: — А ты сегодня опять рассердил папу?

Бобо подходит к кровати и ноет плаксиво, желая вызвать сочувствие мамы и дать понять, что дома нуждаются в ее защите:

— Папа все время дает мне подзатыльники!

Отец стоит у окна. Кладет шляпу на подоконник, смотрит на улицу.

— Я и не знал, что здесь такой красивый сад! А с этим снегом на деревьях кажется будто он весь расцвел.

Поворачивается к жене, смотрит на нее внимательно и заботливо.

— По-моему, ты хорошо выглядишь, Миранда.

Бобо радостно вскакивает и бросается к окну:

— Опять снег!

И в самом деле, в воздухе танцуют снежинки. Бобо приплюснул нос к стеклу.

Амедео снова обращается к жене:

— В некотором смысле тебе повезло, Миранда, потому что в это время лучше находиться в постели.

На улице идет снег, он падает большими хлопьями, смазывая очертания соседних домов. Внизу, в траншеях разгорается снежная баталия. В ней принимают участие и взрослые и дети. Снежки расплющиваются о стены, о стекла магазинов, о голову какого-то парня. Снежки летят в зад Градиски, которая поворачивается и смеется, глядя на Патаку, запустившего снежок. Она тоже принимает участие в веселой снежной баталии, но

очень скоро пускается бежать, потому что ей в спину и, прежде всего, в нижнюю часть ее тела летят белые снаряды.

Многие уже выбрались за пределы прорытых в снегу коридоров и барахтаются в глубоком снегу. Кто-то проваливается по самую грудь. Снежки летят и из окон — их лепят, собрав снег с подоконников, и швыряют вниз, на площадь.

Внезапно сверху слышится странный крик. Все замерли, смотрят в небо — оно все в белых оседающих на землю точках. Крик повторяется. Кажется, он доносится с колокольни, вершина которой — как голова в белом тюрбане.

Стоящий в траншее Джудицио показывает пальцем в небо над головой.

— Это, должно быть, оттуда.

Все поднимают головы, вслушиваются. И вот — дружный вопль изумления: в высоте появляется нечто неопределенной формы.

В снежном воздухе трепещут огромные крылья большой птицы. Ниже, ниже, все более четко видны их контуры. Крылья замирают, птица приближается к центру площади. Опять тот же сдавленный, хриплый крик. И вот перед изумленными людьми на белый ковер площади планирует павлин графини дп Какарабос. Среди падающих хлопьев снега распускается огромный, усеянный золотисто-голубыми «павлиньими глазами» хвост.

В молчаливых комнатах слышен звук звонка. Бобо сразу просыпается. Зажигает свет на тумбочке около кровати. Комната слабо освещается. Рядом спит брат. Кто-то торопливо поднимается по лестнице. Невнятный разговор у входной двери. Шум отъезжающей машины. Бобо еще некоторое время слушает, но все тихо. Гасит свет и засыпает. На рассвете его снова будят.

Редкие лучи, проникая сквозь жалюзи, освещают комнату. Бобо слушает голоса, доносящиеся из коридора. Судя по всему, кто-то приехал. Слышен плач ребенка. Бобо спускается с постели. Открывает дверь, в растерянности идет по коридору в кухню, и видит, что в уголке за камином плачет Джина.

Бобо не может понять, что произошло. Идет в гостиную: там сидят люди, которых он никогда не видел. Большая толстая крестьянка встает, подходит к нему, обнимает, орошая его лицо слезами. Здесь же сидит плачущий ребенок: очевидно, это его голос слышал Бобо из своей комнаты. Захлебываясь слезами, мальчик беспрестанно повторяет:

— Тетя умерла!

На голову Бобо опускается тяжелая рука пожилого мужчины. В этом жесте есть что-то успокаивающее. Бобо уходит, чтобы избежать последующих объятий и поцелуев. В его сознание начинает проникать правда. Ужасная правда. Бобо идет к спальне родителей. Открывает дверь и запирается изнутри.

Застеленная пустая кровать. На ночной тумбочке мамины очки. Из коридора дергают ручку, пытаются открыть дверь.

— Открой, Бобо.

Широко раскрыв полные слез глаза, Бобо кричит:

— Не открою! Не открою!

Опускается на пол между шкафом и окном. Горько плачет.

Из окна видно, как, стоя в уголке сада, дедушка разговаривает с парнем лет тридцати. Озабоченно и недоуменно говорит:

— Совсем не понимаю, что произошло?

Парень берет его под руку:

— Дядюшка, я все объясню в машине.

Старик еще более растерян:

— Как в машине? А куда мы едем?

— В Салюдеччо... Из Америки приехал один родственник, хочет повидаться с вами...

— Если хочет повидаться, почему не приехал сам?

Парень снова берет его под руку и, что-то нашептывая, уводит из сада.

Закрыв глаза, утопая в клубах ладана, дон Балоза выводит слова молитвы. Он стоит у засыпанного цветами гроба синьоры Миранды; вокруг молчаливая толпа людей. Перед гробом Бобо, его брат, отец, служанка, окруженные родственниками. На синьоре Амедео

узкий черный костюм. Бледное, осунувшееся лицо, покрасневшие глаза. Он неотрывно смотрит на гроб.

Все осеняют себя крестным знамением. Бобо говорит стоящему неподвижно отцу:

— Папа, перекрестись!

Тот после некоторого колебания выполняет его просьбу.

Мощные, оглушающие звуки органа наполняют церковь. Стоящий позади семейной группы Патака, которого поддерживает Джиджино Меландри, бледнеет и падает в обморок. Некоторое замешательство. Два парня выволакивают его из церкви на свежий воздух. Отец Бобо едва поворачивает голову. Цедит сквозь зубы:

— Отнесите его в казино!

Погребальный звон колоколов. Перед церковью стоит катафалк. В некотором отдалении коляска Мадонны. Оркестр строится, чтобы сопровождать катафалк. Торопливо подходят запоздавшие.

Из дверей церкви четверо человек выносят гроб. Сзади толпятся люди, среди них отец Бобо. Дон Балоза и два прислужника с крестом выходят из боковой двери и останавливаются метрах в ста от церкви. Позади них быстро образуется похоронный кортеж. По порядку выстраиваются те, кто несет венки. Кто-то говорит дону Балоза, что пора двигаться.

Кортеж направляется к центру города. Оркестр начинает играть. Музыканты идут медленно, размеренно двигая ногами — вправо, влево, как будто катаются на коньках. За ними следует катафалк в окружении старух с зажженными свечами в руках. За катафалком члены семьи и родственники. За ними поющий хор сирот. Дальше беспорядочная толпа, многие с велосипедами. Среди этих последних Адвокат.

В коляске сидят Бобо, его брат, пять или шесть двоюродных братьев и сестер. Они глазеют в окошки и щели, рассматривая, что происходит спереди и сзади коляски. Их внимание привлекли прежде всего венки.

— Тринадцать.

— Нет, двенадцать.

Бобо видит через окошко на стене дома большой лист белой бумаги, обведенный траурной каемкой. На листе написано имя матери. Видит, как почти до самой земли опускаются жалюзи, как группа стоящих у обочины людей снимает шляпы. На какое-то мгновение лошадь пускается галопом, трясет и подбрасывает своих пассажиров, они смеются, щекочут друг друга,— им весело. Сидящий на козлах Мадонна, просунув в окошечко кнут, пытается заставить мальчишек замолчать. Бобо хватает ручку кнута и держит изо всех сил, пока Мадонна отчаянным рывком не выдергивает кнут.

Коляска останавливается. Все стоят перед закрытым шлагбаумом. За железнодорожной линией — кладбище. В тишине слышен звон колокольчика. Возможно, из железнодорожной будки.

Среди горожан, провожающих катафалк до самого кладбища, Градиска в черной вуали. Здесь же Цеус. Из окошек коляски выглядывают любопытные и веселые физиономии двоюродных братьев Бобо.

Проезжает набитый детьми поезд, маленькие пассажиры приветствуют стоящих у переезда. Шлагбаум поднимается. Кортеж пересекает железнодорожную линию и въезжает на кладбище.

В доме тихо. Бобо и его брат смотрят в щелочку приоткрытой кухонной двери на отца, который сидит на своем обычном месте у накрытого стола. Он молчалив и неподвижен, движутся только руки, раскатывая ладонью по столу кусочки мякиша.

Бобо отрывается от двери, бежит по коридору, в сад. Выходит на улицу. Несколько мгновений стоит, думая, куда направиться. Идет дальше.

Теперь он в аллее, ведущей к морю. Садится на скамейку, сразу же вскакивает. Снова идет. Набережная, к которой он направляется, пустынна.

...Бобо шагает по молу. Доходит до маяка. Затем все его внимание поглощает облако воздушных «лапок», которые танцуют над его головой и над поверхностью моря. Только

теперь он замечает, что воздух наполнен этими веселыми шариками. Снова вернулась весна.

Два длинных праздничных стола в тени дубов, которые возвышаются над зеленой, простирающейся до самого моря, равниной. Свадьба Градиски. На невесте длинное белое платье. Рядом жених, маленький человечек, карабинер, южанин, несколько суровый и неестественно прямой. Стол, за которым сидят родственники и знакомые, заставлен бокалами и бутылками. Время произносить тосты; первым говорит человек лет шестидесяти:

— Я поднимаю бокал за молодоженов и говорю: будьте же счастливы в Баттипалье!

Все хлопают. Каждый старается чокнуться с невестой. Только Джудицио продолжает есть. Перед ним — три метра сосисок, свеча. Говорит:

— Сосиски съем все, и свечу тоже.

За его спиной группа любопытных. А вокруг на свободе бродят домашние животные: несколько кур, индюшка, свинья. Бобо пьян, не переставая, смеется. Бросает куски хлеба в удирающих кур. Смеется над индюком, над свиньей, в которую запустил куском сыра.

Свинья стремительно бегает вокруг сеновала, где на соломе сидят парень и девушка. Она — высокая здоровая крестьянка, он — обычный грубый деревенский парень.

Слепой Кантарель, взяв в руки баян, берет несколько аккордов и хриплым голосом поет мадригал в честь невесты:

Даже если в мире очень много счастья,
много мест красивее, чем город Борго,
только сядет солнце и наступит вечер,
в этот миг припомни город Борго.
Ты поймешь,— не сразу, но поймешь, я знаю,—
это самый лучший город в мире.
Как ты будешь жить вдали от Борго?

Растроганная Градиска плачет. Ее утешают жених и все приглашенные; хлопают в ладоши, чтобы развеселить невесту.

Фотограф устанавливает аппарат и кричит:

— По местам! По местам! Фотография на память!

И под песню слепого Кантареля появляются памятные фотографии. Градиска с женихом. Градиска с сестрами. Молодожены с близкими родственниками. Молодожены со всеми приглашенными.

Снимки перемешиваются с теми, что фотограф держит в шкафу. На них уже налет времени: отец Бобо с Мирандой, Карлини в солдатской форме. Адвокат в тоге университетского профессора, придерживающий велосипед, Скуре́ца ди Корпо́ло за штурвалом нарисованного на полотне самолета, Бобо в фашистской форме. Общий вид пляжа и купающиеся в купальных костюмах тех далеких лет...

Печатается с небольшими сокращениями

Новые книги о кино

Баталов А. и Кваснецкая М. **Диалоги в антракте.** М., «Искусство», 1975, 191 с. с ил. 25000 экз., 84 к.

Кино Советской Белоруссии. Сборник статей, очерков, бесед. Сост. Е. Л. Бондарева. М., «Искусство», 1975, 319 с. с ил. (Киноискусство союзных республик) 10000 экз. 1 р. 82 к.

Корниенко И. С. **Киноискусство Советской Украины.** М., «Искусство», 1975, 240 с. с ил. (Киноискусство союзных республик) 15000 экз., 1 р. 57 к.

Маркулан Я. **Зарубежный кинодетектив.** Л., «Искусство», 1975, 162 с. с ил. 30000 экз. 1 р. 03 к.

Молдавский Д. **С Маяковским в театре и в кино.** Книга о Сергее Юткевиче. М., Всерос. театр. об-во, 1975, 399 с. с ил., 15000 экз., 3 р. 45 к.

Пудовкин В. **Собрание сочинений.** В 3-х томах. Т. 2. О себе и своих фильмах. Кинокритика и кинопублицистика. М., «Искусство», 1975, 479 с. с ил. 25000 экз. 3 р. 50 к.

Разумный А. **У истоков...** Воспоминания кинорежиссеров. Вступит. статья С. Гинзбург. М., «Искусство», 1975, 144 с. с ил. (Мемуары кинематографистов). 30000 экз., 79 к.

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Афоня», 9 ч.
Автор сценария А. Бородянский, при участии Г. Данелия. Режиссер-постановщик Г. Данелия. Главный оператор С. Вронский. Главный художник Б. Немечек. Композитор М. Вайнберг. Звукооператор Е. Федоров.
В главных ролях: Л. Куравлев, Е. Симонова, Е. Леонов, С. Крамаров, Н. Маслова, Б. Брондуков, В. Талызина, В. Басов, Н. Парфенов, Г. Ронинсон, Т. Катаева, Р. Куркина, Н. Русланова, Т. Тетерина, Н. Граббе, В. Чигарин, В. Фомичев, Н. Гринько, Г. Ялович, И. Боголюбов, Р. Муратов, Т. Совчи, Г. Белинская, М. Рассказова, И. Шорохова, М. Васьков, Н. Деберо, П. Любешкин, Ю. Дружинин, А. Левушкин, В. Крючков, Л. Цветкова, М. Светин, Р. Хобуа, А. Черных.

«Выбор цели», 1-я серия — 7 ч.; 2-я серия — 7 ч.
Авторы сценария Д. Гранин, И. Таланкин. Режиссер-постановщик И. Таланкин. Главный оператор Н. Ардашников. Художники-постановщики Т. Лапшина, А. Мягков. Композитор А. Шнитке. Звукооператоры Г. Коренблюм, С. Литвинов, В. Бобровский.
В главных ролях: С. Бондарчук, Г. Жженов, Н. Волков, И. Скобцева, И. Бурляев, А. Покровская, С. Десницкий, В. Корецкий, И. Соловьев, Я. Трипольский, М. Ульянов, С. Юрский, Э. Гербердинг, О. Басилашвили, А. Демидова, И. Смоктуновский, Х. Шульце, М. Недбал, Ф. Дитц, З. Вайс.

«Когда наступает сентябрь...», 9 ч.
Авторы сценария К. Исаев, Э. Кеосаян. Режиссер-постановщик Э. Кеосаян. Главный оператор М. Ардабьевский. Главный художник Е. Серганов. Композитор Я. Френкель. Звукооператор С. Литвинов.
В главных ролях: А. Джигарханян, Н. Крючков, Л. Геворкян, В. Ивашов, А. Ильин, Н. Чернышова, И. Рыжов, Г. Польских, М. Метелкин, В. Носик, Н. Граббе, Э. Элбакян, А. Геворкян, С. Потикян, В. Авдюшко.

«Они сражались за Родину» (по одноименному роману М. Шолохова), 2 серии — 16 ч.
Автор сценария и режиссер-постановщик С. Бондарчук. Главный оператор В. Юсов. Главный художник Ф. Ясюкевич. Композитор В. Овчинников. Звукооператор Ю. Михайлов.
В главных ролях: В. Шукшин, В. Тихонов, С. Бондарчук, Г. Бурков, Ю. Никулин, И. Лапиков, Н. Губенко, А. Ростоцкий, Н. Волков, Н. Шутько, Е. Самойлов, Н. Мордюкова, И. Смоктуновский, А. Степанова, И. Скобцева, Т. Божок, Л. Федосеева, Д. Ильченко, А. Ванин, Н. Горлов, Г. Сафронов, Б. Никифоров и другие.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Горожане», 9 ч.
Автор сценария В. Кунин. Режиссер-постановщик В. Роговой. Главный оператор И. Зарафьян. Главный художник П. Пашкевич. Композитор Р. Хозак. Звукооператор С. Гурин.
В главных ролях: Н. Крючков, М. Кукушкина, М. Васьков, А. Миронов, Б. Чирков, Г. Юматов, О. Даль, Б. Гусаков, Л. Хитяева, А. Ромашин, В. Носик, Г. Стрелкова, Б. Гитин, П. Махотин, В. Пучков, Л. Удовиченко, И. Азер, Т. Паркина, В. Чеботарев, Ю. Чернов, Л. Ярмольник, О. Кузина, А. Максимов, М. Барабанова, И. Скляр, В. Никулин, В. Ананьина, А. Харитонов, С. Сычев, С. Пучинян, А. Кучеров.

«Мальчик и лось», 7 ч.
Автор сценария С. Лунгин. Режиссер-постановщик И. Туманян. Главный оператор В. Гинзбург. Художник-постановщик Е. Галей. Композиторы Е. и А. Геворгян. Звукооператор Д. Боголепов.
В главных ролях: Владик Юревич, Ира Загорская, Саша Морозов, Миша Путинцев, Андрей Шепелек, Толя Гороховский, Гена Ванин, Витя Соловьев.

«Пропавшая экспедиция», 1-я серия — 7 ч.; 2-я серия — 7 ч.
Авторы сценария А. Зак, И. Кузнецов. Режиссер-постановщик В. Дорман. Главный оператор В. Корнильев. Главный художник М. Горелик, Композитор М. Таривердиев. Звукооператор А. Избуцкий.
В главных ролях: Н. Гринько, В. Кикабидзе, Е. Симонова, А. Кайдановский, Б. Сморчков, Н. Олялин, В. Сергачев, С. Шевкуненко, В. Захарченко, Л. Мышева, Л. Прыгунов, О. Матешко, Д. Сагал, Ю. Каюров, Р. Муратов, В. Смирнов, Ю. Гусев, М. Бочаров, Н. Горлов, С. Сазонтьев.

«Тайна горного подземелья», 8 ч.
Автор сценария М. Ибрагимбеков, Режиссер-постановщик Л. Мирский. Операторы-постановщики В. Базылев, А. Филатов. Главный художник Б. Комяков. Композитор Л. Афанасьев. Звукооператор Н. Шарый.
В главных ролях: Павлик Плесткин, Саша Донец, Володя Рудько, Инна Палехова, Н. Фатеева, М. Волков.

«Это мы не проходили», 10 ч.
Автор сценария М. Львовский, при участии И. Фрэза. Режиссер-постановщик И. Фрэз. Главный оператор М. Кириллов. Главный художник А. Дихтяр. Композитор Я. Френкель. Звукооператор Д. Флянгольц.

В главных ролях: Н. Рычагова, Б. Токарев, Т. Канаева, А. Ростоцкий, И. Калиновская, А. Максимова, Т. Пельтцер, В. Васильева, В. Ананьина, Н. Самсонова, В. Петрова, В. Головина, Н. Зоткина, Л. Максимчук, Л. Лисова, Р. Ткачук, Н. Защипина, Р. Рязанова, Е. Весник, К. Мукасян, Е. Гуров, В. Зозулин.

Киностудия «Ленфильм»

«Дневник директора школы», 8 ч.
Автор сценария А. Гребнев. Режиссер-постановщик Б. Фрумин. Главный оператор А. Гамбарян. Главный художник Ю. Пугач. Композитор В. Лебедев. Звукооператор Б. Лившиц.
В главных ролях: О. Борисов, И. Саввина, А. Покровская, А. Сныков, Л. Гурченко, Е. Соловей, С. Кошонин, Г. Тейх, Н. Лавров, Ю. Визбор, В. Павлов, Ж. Каждан.

Киностудия «Беларусьфильм»

«Волчья стая» (по одноименной повести В. Быкова), 9 ч.
Автор сценария В. Быков. Режиссер-постановщик Б. Степанова. Главный оператор О. Авдеев. Главный художник Ю. Альбицкий. Композитор Д. Смольский. Звукооператор С. Шухман.
В главных ролях: А. Грачев, В. Никулин, С. Кузнецова, В. Грицевский, М. Феоктистов. В. Белохвостик, М. Федоровский, Р. Янковский, Р. Шмырев, Э. Горячий, Г. Гарбук, В. Антоник, А. Коляда, Л. Цюнис, С. Турова, Света Анисимова, Оля Виленто, Лена Голод.

Рижская киностудия

«Нападение на тайную полицию», 9 ч.
Автор сценария А. Бэлс. Режиссер-постановщик О. Дункерс. Главный оператор М. Звирбулис. Главный художник Х. Ликум. Композитор М. Заринь. Звукооператор А. Патрикеева.
В главных ролях: Г. Яковлев, К. Сербис, Г. Цилинский, Э. Радзинь, В. Лине, Э. Фрейберг, М. Путнынь, А. Лицитис, Р. Загорский, М. Мартинсон, Г. Гирдвайнис, В. Якан, Э. Вальтер.

Киностудия «Грузия-фильм»

«В тени родных деревьев», 9 ч.
«Собака» (по одноименному рассказу Н. Думбадзе), 5 ч.
Автор сценария и режиссер-постановщик Л. Горделадзе. Оператор-постановщик А. Рехвиашвили. Художник-постановщик В. Арабидзе. Композитор И. Кечакмадзе. Звукооператор Т. Нанобашвили.
В главных ролях: И. Кигурадзе, Г. Ткабладзе, И. Хобуа, Г. Мдинарадзе, И. Вашадзе, В. Иванидзе.
«Ферма в горах», 2 ч.
Автор сценария Р. Инанишвили. Режиссер-постановщик Л. Элпава. Оператор-постановщик Д. Схиртладзе. Художник-постановщик Т. Мирзашвили. Звукооператор В. Гогичайшвили.
В главных ролях: Н. Гаургашвили, З. Кверенчхиладзе, Т. Арчвадзе, Л. Мишидзе, И. Башнуридзе, Д. Талауридзе, Д. Бугридзе, Х. Хаадзе.
«Родник у дороги», 2 ч.
Автор сценария Р. Габриадзе. Режиссер-постановщик Т. Палавандишвили. Оператор-постановщик Д. Маргиев. Художник Э. Лапковский. Композитор Я. Бобохидзе. Звукооператор В. Долидзе.
В главных ролях: В. Чхаидзе, Ш. Херхеулидзе, О. Зауташвили, Г. Берикашвили, И. Сакварелидзе.

«Фитиль» № 153 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.
«Дорогой собеседник» («Мосфильм»).
Авторы сценария А. и Л. Шаргородские. Режиссер Д. Вятич-Бережных. Оператор В. Абрамов. Художник Б. Чеботарев.
В ролях: Н. Парфенов, А. Червонная, В. Протасенко.
«Не в бутылке дело» («Центрнаучфильм»).
Автор-оператор Д. Федоровский.
«Жаркий сезон» («Киевнаучфильм»).
Авторы сценария А. и Б. Настроевы. Режиссер Д. Черкасский. Оператор А. Гаврилов. Художник Н. Кошкин.
Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор И. Любченко.

«Фитиль» № 154 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.
«Сор из избы» (ЦСДФ).
Автор сценария Л. Зингер. Режиссер-оператор К. Широнин.
«Плата за страх» («Мосфильм»).
Автор сценария В. Панков. Режиссер Л. Марягин. Оператор Г. Шатров. Художник Б. Чеботарев.
В ролях: В. Гафт, А. Калягин.
«Испытание чувств» (Куйбышевская студия кинохроники).
Автор сценария М. Вознесенский. Автор текста А. Курляндский. Режиссер В. Косачевский. Оператор К. Степанов.
Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор И. Любченко.

Зарубежные фильмы

«Кто сидит в яйце», 8 ч.
Производство «Гунния» (Венгрия).
Автор сценария Андрош Шимонфи. Режиссер Шандор Салкаи. Оператор Миклош Херценик. Художник Янош Зерге. Композитор Петер Мате.
В ролях: Лайош Балажович, Илдико Яни, Ласло Менсарош, Шандор Томанск, Мелинда Мариашш, Ирен Пшота, Ференц Каллаи, Иштван Казак, Имре Шинкович, Ирен Варга, Ласло Банхиди.

«На венгерской равнине» («На венгерском пустыре»), 9 ч.
Производство киностудии «Гунния» (Венгрия).
Автор сценария и режиссер Андраш Ковач. Оператор Дьердь Иллеш. Художник Тамош Вайер.
В ролях: Золтан Латинович, Шандор Хорват, Андреа Драхота, Ласло Менсарош, Антал Пагер, Тамаш Майор, Петер Фрид, Нора Ковач, Михай Ковач, Ивтван Силарди, Иштван Иглоди.

«Слово за вами», 9 ч.
Производство ИКАИК (Куба).
Авторы сценария Мануэль Октавио Гомес, Хулио Гарсиа Эспиноса, Хесус Диас, Альфредо дель Куэто, Нельсон Родригес. Режиссер Мануэль Октавио Гомес. Оператор Пабло Мартинес. Композитор Лео Брауэр.
В ролях: Луис Альберто Рамирес, Сальвадор Вуд, Омар Вальдес, Идалиа Анреус, Мигель Бенавидес, Рут Эскалона, Марио Бальмаседа.

«Майор Хубаль», 1-я серия — 7 ч.; 2-я серия — 7 ч.
Производство творческого коллектива «Панорама» (Польша).
Авторы сценария Рышард Филипский, Богдан Поремба, Тадеуш Вежан. Режиссер Богдан Поремба. Оператор Тадеуш Вежан. Художник Ежи Скшепиньский. Композитор Войцех Килар.
В ролях: Рышард Филипский, Малгожата Потоцка, Тадеуш Янчар, Эмиль Каревич, Йозеф Новак, Анджей Козак, Станислав Нивиньский, Тадеуш Шмидт, Кацемеж Визняж, Ежи А. Брашка, Зигмунт Малянович, Хенрик Гижицкий, Анна Милевска, Михал Стемпковский, Болеслав Идзяк, Ян Ставаж.

«Парашютисты», 8 ч.
Производство киностудии «Букурешть» (Румыния).
Авторы сценария Георге Бежанку, Ладислау Тарко, Михай Оприш. Режиссер Дину Коча. Оператор Джордже Войку. Художник Марчел Богос. Композитор Ришард Ошаницкий.
В ролях: Флорин Пьерсик, Дана Комня, Сильвиу Стэнкулеску, Валерия Сечу, Эманоил Петруц, Георге Наги.

«Скажи мне свое имя», 9 ч.
Производство киностудии «Букурешть» (Румыния).
Автор сценария и режиссер Кристиана Николае. Оператор Дину Танасе. Художник Марчел Богос. Композитор Андриан Энеску.
В ролях: Владимир Гэитан, Михаэла Маринеску, Корнелия Георгиу, Джордже Моттой, Раду Белиган.

«Весеннее равноденствие», 8 ч.
Производство Студии художественных фильмов в Братиславе (Чехословакия).
Автор сценария Петер Ярош. Режиссер Йозеф Режуха. Оператор Винцент Росинец. Художник Юрай Червик. Композитор Карел Свобода.
В ролях: Магда Вашарнова, Зузана Коцурикова, Юрай Кукура, Эмиль Хорват, Владо Мюллер.

«Павел и Павлинка» («Павлинка»), 7 ч.
Производство киностудии «Барандов» (Чехословакия).
Авторы сценария Альфред Техник, Иван Урбан, Карел Кахиня. Режиссер Карел Кахиня. Оператор Йозеф Павек. Художник Олдржих Окач. Композитор Зденек Лишка.
В ролях: Бригита Гауснерова, Марнан Клейс, Мария Брожова, Владимир Шмерал, Густав Валах, Зденек Мартинек, Йозеф Коза, Зора Божинова.

«Дервиш и смерть», 8 ч.
Производство «Босна-фильм» (Югославия).
Авторы сценария Борислав Михайлович, Здравко Велимирович. Режиссер Здравко Велимирович. Оператор Ненад Йовичич. Художник Властимир Гаврик. Композитор Зоран Христич.
В ролях: Войа Мирич, Бата Живойинович, Борис Дворник, Оливера Катарина, Шпела Розин, Фарук Беголи, Бранко Плеша, Павле Вуйисич.

«Короткий отпуск», 10 ч.
Производство «Верона Продуционе» (Италия), «Азорфильмс» (Испания).
Авторы сценария Чезаре Дзаваттини, Родольфо Санего. Режиссер Витторио Де Сика. Оператор Эннио Гуарнери. Художник Луиджи Скаччаноче. Композитор Мануэль Де Сика.
В ролях: Флоринда Болкан, Ренато Сальватори, Даниэль Кено, Адриана Асти, Тереза Джимпера, Хосе Мария Прада, Уго Бланко.

«Зануда», 9 ч.
Производство «Фильм Арнан» (Франция).
Автор сценария Франсис Вебер. Режиссеер Эдуар Молинаро. Оператор Рауль Кутар. Художник Франсуа Д. Ламот. Композиторы Жак Брель, Франсуа Робе.
В ролях: Лино Вентура, Жак Брель, Каролин Селлье, Жан-Пьер Дарра, Нино Кастельнуово.

«Когда сны не сбываются» («Поездка»), 8 ч.
Производство кинокомпании «Тоэй» (Япония).
Автор сценария Кадзуо Фунабаси. Режиссеры Дзюн Акита, Хидео Камо. Оператор Макото Цубои. Художник Хироси Китагава. Композитор Тюдзи Киносита.
В ролях: Киёси Акэми, Ёсико Сакамото, Тисю Каса, Сироно Юки, Тётё Мияко, Сиро Оцудзи.

Талант верности

Впервые я встретил Елизавету Игнатьевну Вертову-Свилову пятьдесят три года назад. Эта встреча была случайной и неожиданной, но она положила начало дружбе, продолжавшейся все эти годы.

Шел 1923 год. По окончании авиационной школы я отбывал воинскую службу в авиационной части, которая располагалась на Ладынском аэродроме и откуда я приехал в отпуск в мою родную деревню Павловское-Лужецкое, что в 50 километрах от Москвы.

Деревня встретила меня неожиданными новостями: первая новость — это организация пионерского лагеря (едва ли не первого лагеря в истории пионерского движения). Лагерь расположился на красивом берегу Истры, вблизи деревни (кстати сказать, пионервожатым этого лагеря был Борис Кудинов, вошедший потом в группу «киноков» и несколько лет работавший в этой группе, так же, как и я, в качестве киноразведчика).

Вторая новость, которая особенно взбудоражила жителей деревни, это прибытие из Москвы киногруппы или, как говорили крестьяне, «киносъемщиков». Конечно, сейчас эти события никого бы не удивили, но полвека назад все это было ново и интересно.

«Киносъемщики»! Впервые я увидел их на широкой деревенской улице. Они шли медленно, рассматривая дома, широкий пруд посередине улицы.

Они — это двое мужчин — Дзига Вертов и Михаил Кауфман, и с ними одна, скромно одетая женщина. Особенно скромной она казалась рядом с Вертовым и Кауфманом, одетых в блестящие желтые кожаные куртки, брюки и плотно обтягивающие ноги краги. На их фоне ее беленькое с цветочками платье казалось простеньким.

Это была Свилова, как я потом узнал от крестьян — «жена главного съемщика».

Они шли по широкой улице, всматриваясь в дома, а из окон выглядывали любопытные. В тот же день в сельской школе собралась молодежь деревни, и Вертов долго и интересно, как мог говорить только он, рассказывал о документальном кино, о «киноках», их задачах. После собрания я подошел к Вертову, и мы познакомились. «А это Лиза, — сказал он, представляя мне Свилову, — моя жена и верная помощница, без которой я бы не склеил ни одной картины». Лиза скромно, застенчиво улыбалась.

Так произошло наше первое знакомство. За месяц моего отпуска я не раз встречался с киногруппой, наблюдал за их работой на съемках.

Много позже, когда я стал документалистом, в пустынном подвале Культкино, где в отгороженном и ярко освещенном углу была монтажная Вертова, я неизменно заставал Свилову, сидящую за монтажным столом, и Вертова, шагающего, как по коридорам, среди развешанной на натянутых шнурах пленки.

Время от времени он останавливался, схватывая со шнура кусок пленки, и подавал его Свиловой, указывая: «Один метр!» или — «Полметра!» Я любовался этим таинством вертовского монтажа и той благоговейной преданностью, с какой Свилова выполняла все его указания.

Иногда, уже поздно вечером, они, усталые, шли домой на квартиру в Козицком переулке и уводили меня с собой. Тут уж Лиза становилась хозяйкой, готовила чай и скромный ужин. В их квартире и в их быту все было скромно, просто и в годы их молодости и в дни, когда имя Вертова стало широко известно.

Сейчас, когда их обоих уже нет в живых, особенно ярко предстает все величие результатов их трудов и вся скромность их поистине подвижнической жизни. Как все новое, необычное и непривычное, творчество Вертова должно было преодолевать многие преграды на пути к экрану, и Лиза преданно

разделяла с ним все удары судьбы, все препятствия.

Эта простая русская женщина, с 13 лет начавшая работу в кино монтажницей и выросшая до режиссера-документалиста, уже тогда, в далекие годы понимала великое значение работ Вертова для развития искусства документального кино.

Шли годы, в творческих муках рождались ленты, вошедшие в историю советского кинематографа: «Шестая часть мира», «Шагай, Совет», «Симфония Донбасса», «Человек с киноаппаратом», величественный фильм «Три песни о Ленине» — и всюду рядом с именем их создателя Дзиги Вертова стояло имя его верного помощника Елизаветы Свиловой.

В тяжелые годы войны Елизавета Игнатьевна, будучи в эвакуации, уже как режиссер, вместе с Вертовым создает фильм «Кровь за кровь, смерть за смерть», «Тебе — фронт», «Знамя Победы» и другие.

Как режиссер она создала много фильмов. Из них особенно значителен «Зверства фашистов» — фильм, фигурировавший на Нюрнбергском процессе; за участие в создании фильма «Суд народов» (под руководством Р. Кармена) и работу по монтажу фильма «Берлин» она была удостоена Государственной премии СССР.

В творческой биографии Свиловой десятки документальных фильмов, в которых она выступала как режиссер, как талантливый ученик и соратник Дзиги Вертова, верной помощницей и другом которого она была всю жизнь. Она любила Вертова и понимала его. Помню, с какой нежностью она ухаживала за ним, когда он лежал в тяжелом, уже безнадежном состоянии.

Ее знали и любили как соратницу и друга Вертова и как старейшего документалиста. Сразу же после смерти Дзиги она взяла его имя и стала Елизаветой Вертовой-Свиловой. Она тщательно собрала и бережно хранила весь — до мельчайших записок — архив Вертова, и наши потомки будут всегда благодарны ей — хранительнице этого бесценного наследства.

...В тот вечер я несколько раз звонил ей по телефону, чтобы поговорить о предстоящем юбилейном вечере по случаю 80-летия Вертова. Никто не отвечал на звонки. «Наверное, ушла к сестре — позвоню завтра», — решил я.

А Лизы, Елизаветы Игнатьевны Вертовой-Свиловой уже не было в живых. Она лежала в комнате, любовно увешанной фотографиями Вертова. В этот последний час они снова были вместе — она и Вертов, так, как было всегда, на протяжении всей жизни.

Илья Копалин

Сердце, отданное кинематографу

Не дожив двух недель до своего шестидесятипятилетия, внезапно скончался Иван Сергеевич Корниенко. Его смерть явилась тяжелой утратой для всей украинской культуры.

С революционным искусством Иван Сергеевич связал свою судьбу после окончания Одесского музыкально-драматического института в 1931 году. Он работал режиссером организованного им ТРАМа, поставил пьесы «Диктатура», «Огненный мост», «Республика на колесах», «Наймичка», исколесил весь Донецкий край с агитбригадами, репертуар которых создавал сам. Затем Иван Сергеевич переезжает в Харьков, работает редактором «Украинфильма», обстоятельно знакомится с новым искусством — кинематографом — и навсегда отдает ему свое сердце.

С первых дней войны и до последних ее залпов Корниенко — на передовой. Он был политруком разведроты, комиссаром части. После войны Иван Сергеевич с головой окунается в сложную, напряженную работу по восстановлению и развитию родной культуры. Он — начальник сценарного отдела Киевской студии художественных фильмов, затем в течение десяти лет Иван Сергеевич работает в ЦК Компартии Украины — сначала

консультантом, а вскоре заведующим сектором литературы и искусства.

Все эти годы не прерывается творческая работа: Иван Сергеевич много пишет, занимается историей советского кино, переводит на украинский язык пьесы русских авторов, знакомится с кинематографиями союзных республик, способствует установлению более тесных творческих связей с ними. В 1958 году Иван Сергеевич возглавил журнал «Мистецтво» («Искусство») и массовый журнал «Новини киноекрану», вокруг которых сплотились кадры ведущих искусствоведов, критиков и талантливая молодежь.

И. С. Корниенко вместе с кинорежиссером В. И. Ивченко был инициатором создания кинофакультета Киевского института театрального искусства им. И. К. Карпенко-Карого, где он возглавил кафедру киноведения, которая с каждым годом играет все более заметную роль в жизни украинской кинематографии. Особенно широко развернулась организаторская и педагогическая деятельность Ивана Сергеевича с 1969 года, когда он стал ректором института. Он был воистину неутомим в заботах о любимом деле и ни о чем не говорил с таким воодушевлением и гордостью, как о будущем института, о его перспективах.

Он любил молодежь, и молодежь его любила — за доброту и требовательность, честность и бескорыстие, демократизм и принципиальность, преданность делу и глубокую человечность, за его ум и знания — за то, что он был настоящим коммунистом.

Иван Сергеевич активно работал как исследователь, историк и теоретик советского кино — он защитил докторскую диссертацию, стал профессором, заслуженным работником культуры УССР. На все у него хватало времени! Одна за другой выходили его книги — «Народные таланты», «Украинское советское киноискусство. 1917—1930», «Игорь Савченко», «Кино и годы», «Полстолетия украинского советского кино», «На орбитах киноискусства», «Искусство кино. Принципы и художественные средства», «Кино Советской Украины». Эти труды — весомый, важный вклад в изучение украинского кинематографа, в разработку важнейших проблем теории кино, в советское киноведение.

За эти же годы Иваном Сергеевичем написано более двухсот статей, рецензий, обзоров (он занимался не только киноискусством, но и театром, живописью, вопросами культуры, образования), он редактировал сборники статей по кино, выступал с лекциями и докладами, написал шесть сценариев научно-популярных фильмов, руководил кафедрой института, был членом коллегии Министерства культуры УССР, членом президиума Союза кинематографистов Украины, где много лет возглавлял секцию истории кино и кинокритики, входил в состав Комитета по Государственным премиям УССР им. Т. Г. Шевченко — всех его занятий и не перечислишь!

Полностью вклад Корниенко в нашу социалистическую культуру оценят историки. Мне же хочется сейчас, отдавая прощальную дань моему старому другу, близкому и дорогому человеку, сказать о том, как поразили меня похороны Ивана Сергеевича. Я смотрел на лица его товарищей — ветеранов партии, старых кинематографистов, знавших Ивана Сергеевича с незапамятных времен, смотрел на лица его более молодых коллег, на лица студентов, охваченных одним чувством невосполнимой личной утраты, огромного личного горя. Я смотрел и думал: раз так провожают тебя, мой дорогой и незабываемый друже, в твой последний путь и ровесники твои и твои ученики, раз так горько плачем мы все у твоей могилы, значит не зря прожил ты свою жизнь — честную, достойную жизнь крестьянского внука, рабочего сына. И люди не забудут тебя за твои добрые дела, за щедрое твое сердце, всегда молодую, открытую душу, за твою светлую голову, за все, чем ты нас обогатил.

Тимофей Левчук

5 1976

Номер откроет статья первого секретаря правления Союза кинематографистов СССР Л. Кулиджанова, в которой в свете решений XXV съезда КПСС рассматриваются задачи мастеров экрана в преддверии III Всесоюзного съезда советских кинематографистов;

публикуется подборка выступлений кинематографистов братских социалистических стран, посвященная Всесоюзному съезду советских кинематографистов;

в разделе «Современность и экран» печатается репортаж со 2-го Московского часового завода специальных корреспондентов журнала, посвященный проблеме «Кино и зритель»,

в разделе «Новые фильмы» печатаются рецензии А. Елисеева, Л. Финка, С. Рассадина на фильмы «Рукопожатие в космосе», «Бегство мистера Мак-Кинли», «Звезда пленительного счастья»;

раздел «Портреты» представлен статьей М. Зака о творчестве С. Герасимова;

под рубрикой «Теория и история» публикуется исследование С. Юткевича «Маяковское кино»;

в разделе «Мемуары и публикации» заканчиваются мемуары С. Кара о встречах и беседах с В. Гардиным;

статья председателя Госкино Узбекистана, председателя Оргкомитета III Международного кинофестиваля стран Азии, Африки и Латинской Америки в г. Ташкенте А. Абдуллаева посвящена очередному форуму кинематографистов трех континентов;

в разделе «За рубежом» предлагается статья С. Торопцева «По рецептам антисоветизма», критикующая фальсификаторские взгляды маоистских критиков на советское кино;

номер завершает сценарий А. Александрова «Голубой портрет моей мамы».

Индекс 70402